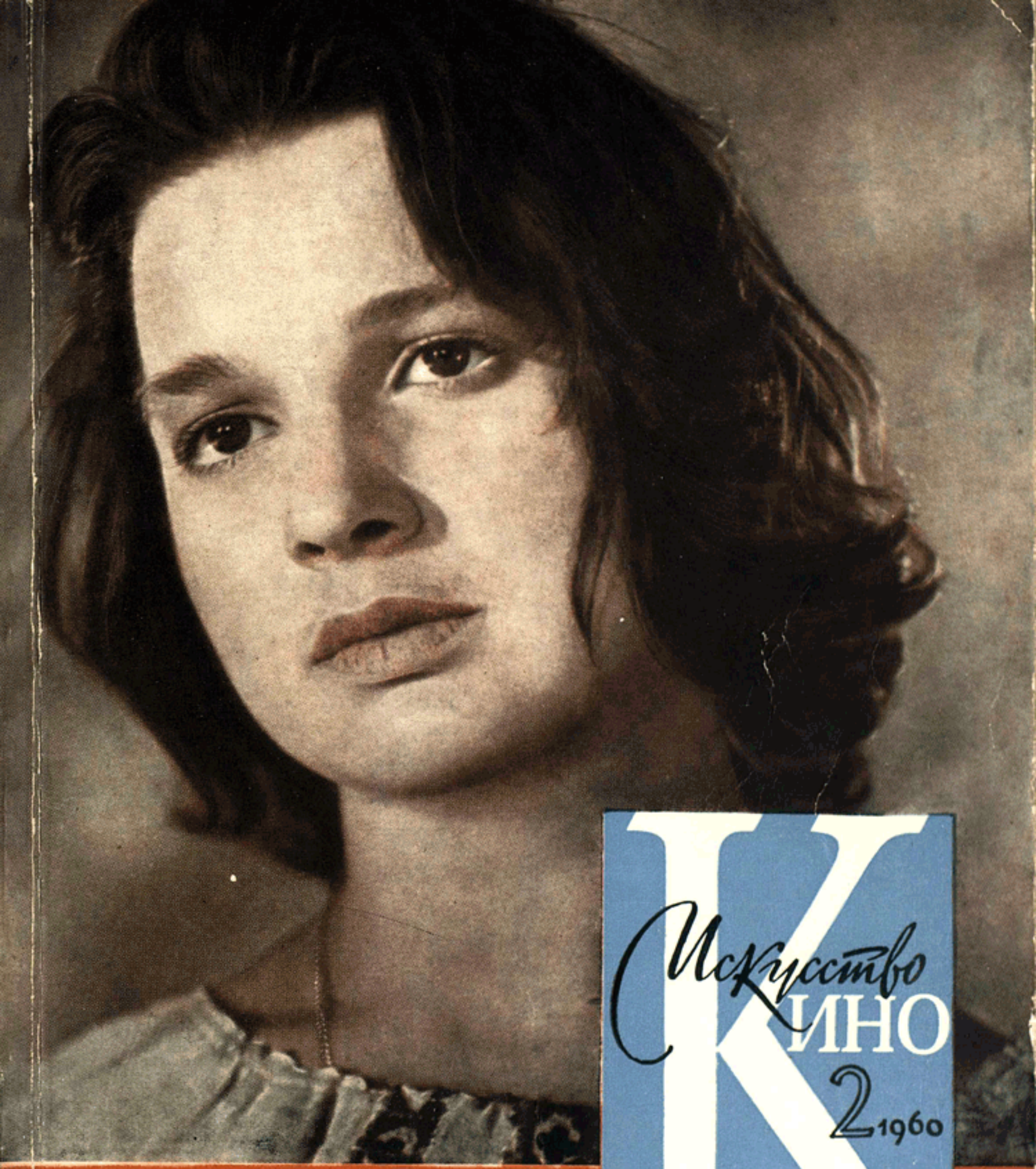


# Искусство кино

2 1960

# СОДЕРЖАНИЕ


И. АРАЛИЧЕВ. Новые земледельцы . . . . . 1

И. СМИРНОВ. Драгоценные строки . . . . . 9

Сергей ГЕРАСИМОВ. Размышления о молодых . . . . . 18

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

Что мешает нашему содружеству? . . . . . 25

РЕЦЕНЗИИ И ЗАМЕТКИ

К. ПАРАМОНОВА. Снова в поисках . . . . . 32
Ян БЕРЕЗНИЦКИЙ. Без лирического волнения . . . . . 37
Т. ИВАНОВА. Поезд следует по расписанию . . . . . 40
В. САЖИН. Со слов экскурсовода . . . . . 43
Н. КОЛЕСНИКОВА. На первый взгляд—все в порядке 45
Игорь ВАСИЛЬКОВ. С кинокамерой в джунглях . . . . . 46
С. ЗВЯГИНА, Н. ХАЛАТОВА. Слияние искусств . . . . 48
Б. АЛЬТШУЛЕР. Разговор продолжается . . . . . 50
А. БРАГИН. Гибель Вацлава Малого . . . . . 52
Инна СОЛОВЬЕВА. Малая толика человечности . . . . . 54

В. УЛЬЯНОВ. Пока идут споры о жанрах . . . . . 56

ХУДОЖНИК И ЖИЗНЬ

Г. КРЕМЛЕВ. Тема Леонида Лукова . . . . . 60

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Л. СТОЛОВИЧ. Преодолеть дистанцию! . . . . . 70

ЗВОНОК ИЗ РЕДАКЦИИ

Продолжаем разговор об актерах . . . . . 77

ТВОРЧЕСТВО КИНОАКТЕРА

Е. ХОДУНОВА. Кинороли Блюменталь-Тамариной . . . . 81
И. САХАРОВА. Юмор по существу . . . . . 84

Ф. МИРОНЕР, М. ХУЦИЕВ. Песня остается . . . . . 88

ИНФОРМАЦИЯ . . . . . 89

СЦЕНАРИЙ

Андре КАЙАТТ, Шарль СПААК. Свобода, равенство, братство . . . . . 91

ИНОСТРАННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

М. ТУРОВСКАЯ. Вопросы без ответов . . . . . 126
М. БРАНДТ. Искусство маленькой страны . . . . . 134
Открыть путь «Броненосцу «Потемкину» (*Письмо из Токио*) . . . . . 138

По страницам зарубежной печати

Росселини разоблачает . . . . . 139
Французские газеты о «Судьбе человека» . . . . . 140

Интервью

Языком рисунка (*беседа с Попеску-Гопо*) . . . . . 141
Отовсюду . . . . . 143

ТЕБЕ, КИНОЛЮБИТЕЛЬ!

Г. РОШАЛЬ. Первые шаги . . . . . 147


*На первой странице обложки—И. Бурдученко в роли Иванны в одноименном фильме (сценарий В. Беляева, постановка В. Ивченко, Киевская киностудия имени А. П. Довженко); на второй странице—А. Завьялова в роли Лены в фильме «Люди на мосту» (сценарий С. Антонова, постановка А. Зархи, киностудия «Мосфильм»).*

# Летопись обновления

**«ТРУЖЕНИКИ КОЛХОЗОВ И СОВХОЗОВ ДОБИЛИСЬ ХОРОШИХ УСПЕХОВ, ПЕРЕД НИМИ ЕЩЕ ЛУЧШИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ. НАДО ТОЛЬКО ЧЕСТНО ТРУДИТЬСЯ, ВЫПОЛНЯЯ СВОЙ ДОЛГ ПЕРЕД НАРОДОМ, И НАШИ УСПЕХИ УМНОЖАТСЯ».**

Н. С. ХРУЩЕВ

(из выступления на декабрьском Пленуме ЦК КПСС)

Зима 1960 года, второго года семилетки! Еще лежит тяжелыми пластами снег на колхозных полях, еще вьюга заметает дороги и молчат окостеневшие реки, а уже на колхозных собраниях произнесено слово:—Весна!

— Скоро весна, нельзя терять ни минуты. Нам время дорого! Мы догоняем Америку!

Размечены карты полей, вычерчены маршруты машин, проверены и отобраны семена, составлены графики... Поднимется весеннее солнце, побегут с бугров и косогоров звонкие ручьи талого снега, обнажится земля, и на поля выйдут первые сеятели.

Застрекочут машины, загудят провода, передавая сводки новых побед. Согреет земля новые зерна... извечный процесс обновления. В полевых станах, в бригадах и звеньях рядом с колхозными мастерами, агрономами, механизаторами, появятся кинохроникеры. Кинооператоры, снимающие кадры летописи обновления, приметы нашего времени. Прошедшим летом операторы многих студий вели кинонаблюдения на полях нашей Родины. Много нового, еще небывалого, прошло перед их объективами в лето большого разгона начала семилетки, крутого подъема сельского хозяйства страны. «Вырастить два колоса там, где раньше рос один»—древняя мечта человечества.

Советские люди превращают мечту в действительность. Об этом убедительно говорят итоги последних лет, славные итоги труда колхозников, механизаторов, ученых.

Об этом рассказывают наши документальные фильмы.

**Приветствуя рязанских женщин в Кремле, Никита Сергеевич Хрущев сказал:—Мы, свободные люди, в социалистическом обществе можем производить необходимых продуктов больше, чем в любой капиталистической стране...**

В большой чести сегодня у народа рязанские женщины, и не случайно приехали к ним поучиться даже такие прославленные животноводы, как доярки Костромской области

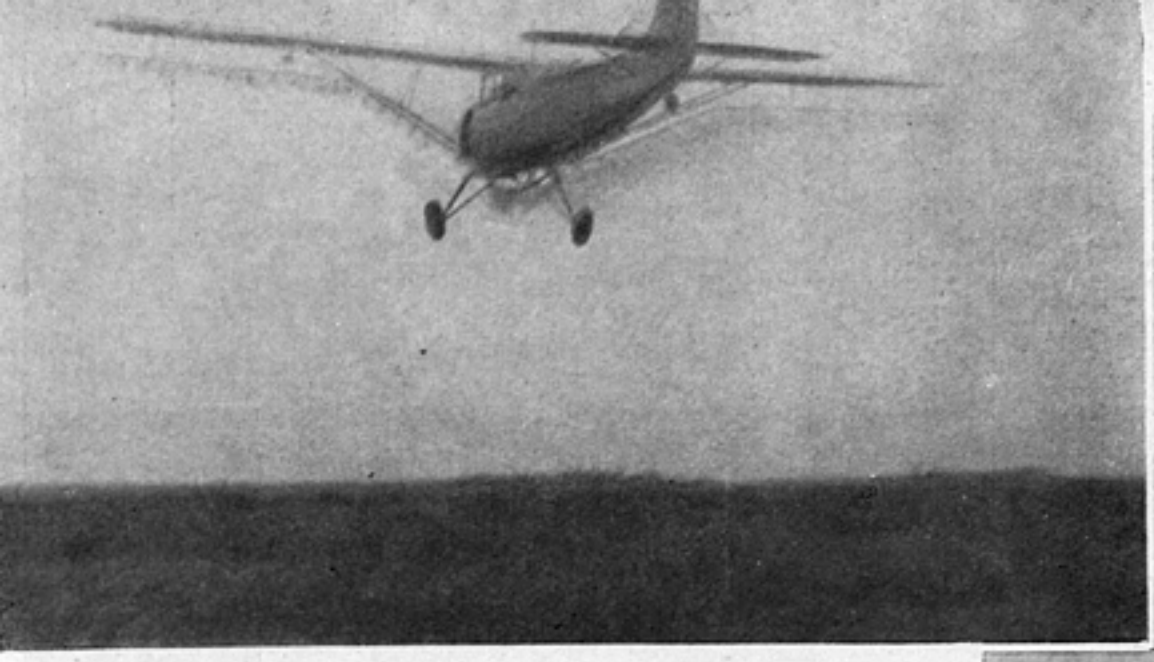
Новая слава предстоит совхозу «Караваево» Костромской области, превращенному в вуз. Здесь готовятся специалисты животноводства, с первых дней сочетающие теорию с практикой

—Мы благодарны советским ученым,—сказал секретарь Рязанского обкома КПСС Герой Социалистического Труда А. Н. Ларионов, — за их бесценную помощь колхозам

Академик Т. Д. Лысенко в Горках Ленинских успешно проводит опыты повышения жирности молока. Подумайте: повысив жирность молока всего лишь на доли процента, мы получим сотни тысяч тонн животного масла без дополнительных затрат!

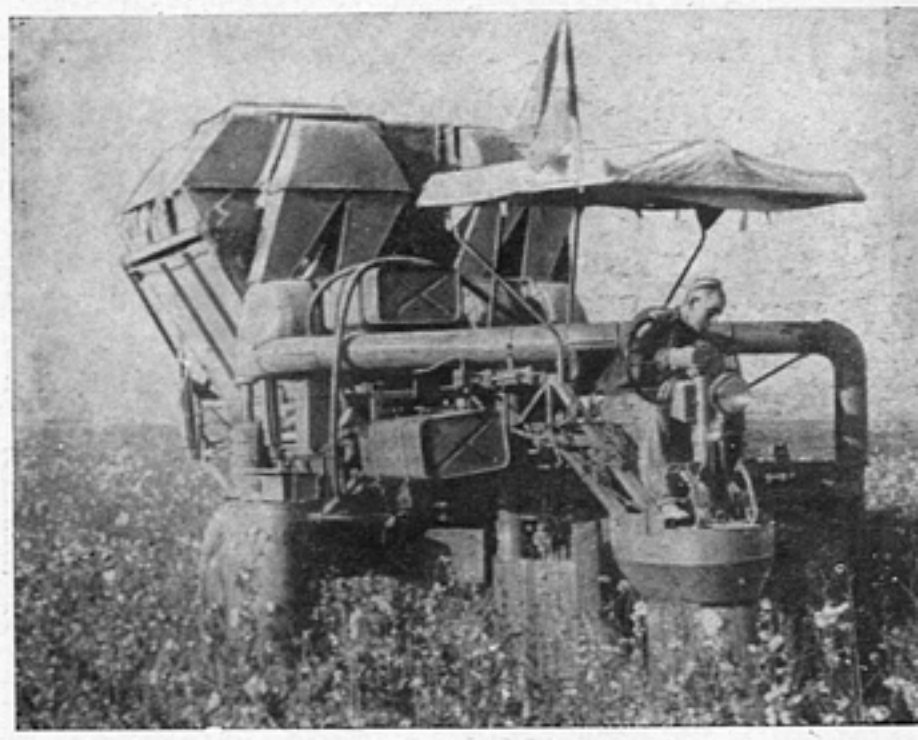
В лаборатории лауреата Ленинской премии академика В. С. Пустовойта достигли повышения маслянистости подсолнечника, давшей миллионы рублей прибыли колхозам и совхозам

Дважды Герой Социалистического Труда академик В. Я. Юрьев (слева). Он уже вырастил «два колоса там, где рос один». Выведенные им новые сорта пшеницы дают высокие урожаи



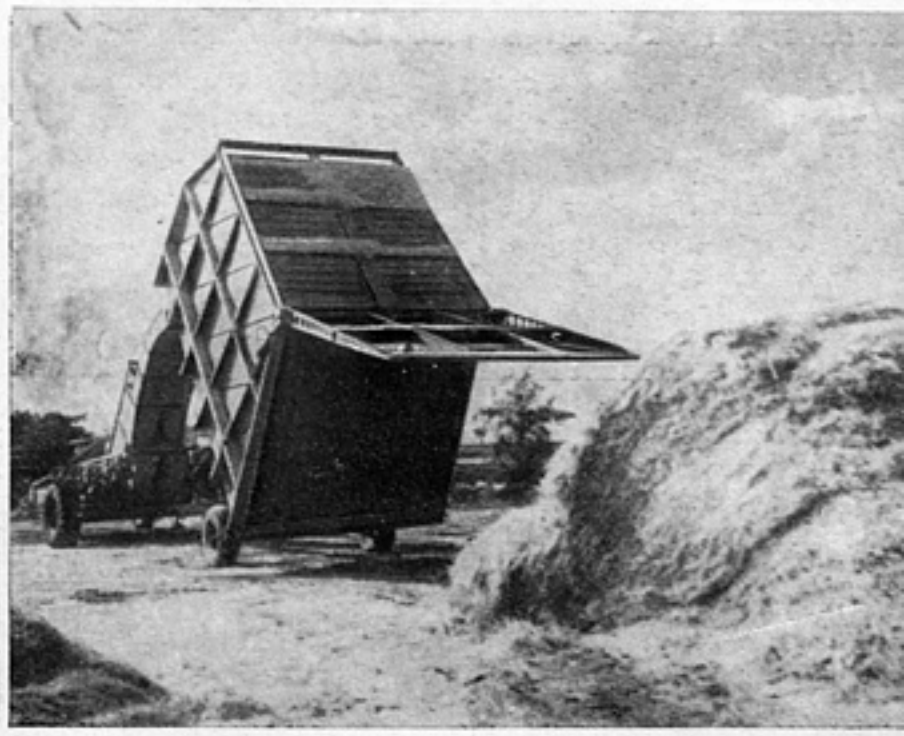
Химия на службе у колхозников. Идет «химическая прополка» льна в колхозе имени Радищева на Смоленщине

Новые машины облегчают труд землеробов. С каждым годом их выпускается все больше и больше, и с каждым годом они совершеннее



Даже самый опытный хлопкороб никогда не мог собрать столько «белого золота», сколько собрал его молодой механизатор на новом хлопкоуборочном комбайне

Удивительная машина появилась прошлым летом на чайных плантациях. Она отбирает только самые лучшие, самые нежные чайные листки

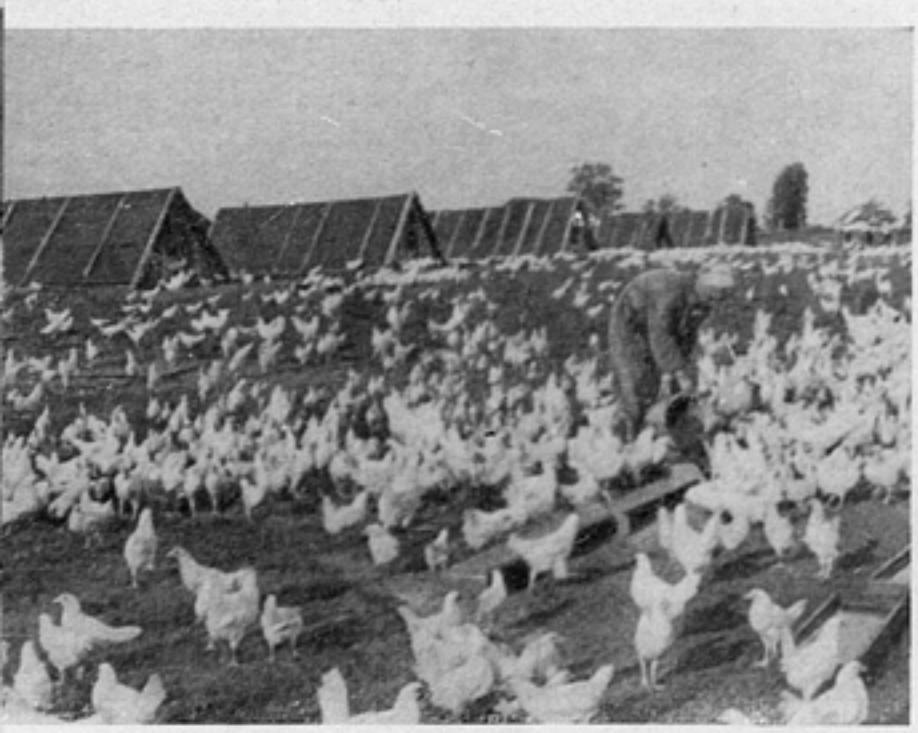


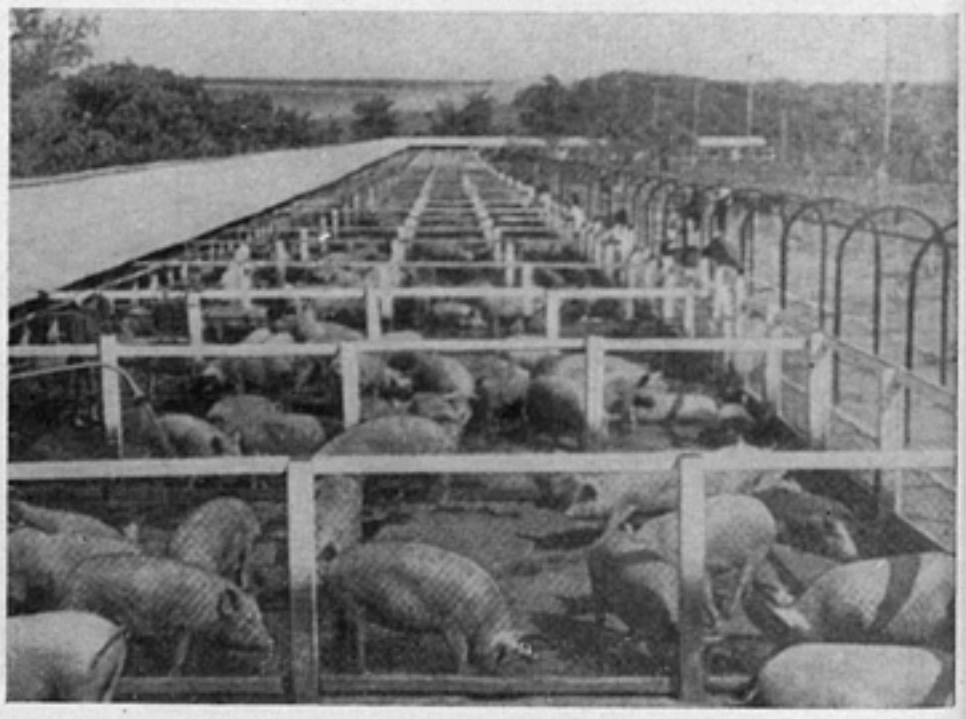
Кто из крестьян не знаком с тяжелым, неэкономичным, отнимающим много времени трудом сбора соломы? Теперь быстро и легко это делает новый соломокопнитель, созданный ростовскими машиностроителями

Мало иметь хорошие машины, нужно еще умело управлять ими, тогда придут и победа и слава! Это одним из первых понял знатный механизатор Герой Социалистического Труда Николай Мануковский. Кукуруза, выращенная и собранная им одним, лучше и обходится в несколько раз дешевле, чем во многих бригадах, работающих по старинке

—Мы тоже неплохо справились с королевой полей,— говорит председатель колхоза «Пролетарская воля» на Ставрополье С. В. Луценко,—однако нам этого мало, надо еще лучше!

Высоко поднялась слава ставропольских чабанов. На пастбищах — отары мериносов





—Больше молока, мяса, яиц, шерсти, больше и дешевле—такова забота колхозников, таковы их обязательства, данные партии и народу

Искусство КИНО
2
ФЕВРАЛЬ
1960
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

И. Араличев

# НОВЫЕ ЗЕМЛЕДЕЛЬЦЫ

*Размышления некинематографиста*

I

В декабре прошлого года, в канун Пленума ЦК КПСС, автору этих строк довелось просмотреть много документальных и научно-популярных фильмов, посвященных сельскому хозяйству. Перед глазами прошло шестилетие, отделяющее нас от сентябрьского Пленума ЦК КПСС в 1953 году.

Такой ли уж это большой срок—шесть лет? А перемены произошли поистине сказочные. Занятые повседневной работой, погруженные в будничный труд, мы иной раз только умом постигаем величие свершившегося. Но собранная воедино кинолетопись пережитого снова заставляет нас всем сердцем ощутить героизм, великий труд и значительность этого шестилетия, приведшего к крутому подъему сельского хозяйства.

Великое преображение познала Советская страна. Каждый период нашего движения к коммунизму одинаково величествен и прекрасен. И все же, когда пытаешься осмыслить пережитое, с особым волнением воспринимаешь годы, отделяющие нас от начала борьбы за подъем сельского хозяйства. Не потому ли, что наряду с чисто внешними изменениями отмечаешь преображение человеческих чувств—самый разительный итог борьбы?!

Вглядитесь в безбрежные равнины, окиньте взором старые и новые селения и призванную к жизни целинную степь, вспомните свои встречи в разных уголках страны—и вы убедитесь: на нашей земле родился новый земледелец. И это должно запечатлеть киноискусство.

Известно, что наше сельское хозяйство за последние годы развивается особенно быстрыми темпами, опережая темпы роста сельского хозяйства наиболее развитых капиталистических стран. За период, истекший после сентябрьского Пленума ЦК КПСС (1953 год), Коммунистической партией были осуществлены важнейшие мероприятия по крутому подъему всех отраслей сельского хозяйства. Был утвержден принцип материальной заинтересованности тружеников деревни в увеличении производства сельскохозяйственных продуктов, введен новый порядок планирования, дающий колхозам возможность самим разрабатывать планы развития своего общественного хозяйства.

Мудрая политика партии открыла широкий простор для проявления творческой инициа-

тивы колхозников, для более полного использования резервов общественного хозяйства.

Щедрым, все усиливающимся потоком пошли в деревню машины, освоены миллионы гектаров целинных и залежных земель, колхозы окрепли, укрупнились, обзавелись техникой.

Борьба партии и всего советского народа увенчалась победой. Сельскохозяйственные фильмы, выпущенные за последнее время, убеждают в этом со всей наглядностью, свойственной кино.

Обзор этих фильмов нужно начать с картины «На крутом подъеме», выпущенной в 1959 году Центральной студией документальных фильмов. Авторы этого сравнительно небольшого фильма В. Беляев и В. Беликов собрали фрагменты, заснятые за шестилетие операторами кинохроники и студий научно-популярных фильмов.

... И вот—весна 1954 года на целине. По снежному полю проходят тракторы. Проезжает санный поезд. Первооткрыватели целины двигаются к исходным рубежам предстоящего наступления. «Совсем как в Арктике!»—комментирует эти кадры диктор. А у зрителя, бывшего в те дни там же, в занесенных снегом просторах, появляется на устах улыбка: нет, друг мой, это не Арктика! Всего час тому назад мы отогревались в казахском ауле, и почтенные старики так же, как и молодежь, засыпали нас вопросами...

«Одно за другим отводились места для будущих совхозов»,—говорит диктор. А в памяти возникает образ пожилого уже человека с обмороженными щеками—землеустроителя, разбивавшего территорию нового совхоза и попавшего в буран...

«Первая борозда! Где бы ни ложилась первая борозда, сознание того, что на древней земле она первая, делало эти минуты неповторимыми». Так говорит диктор. На экране степь и пашущий трактор, а в сознании встают воспоминания: ревнивый спор между молодыми трактористами—кому провести первую борозду, зависть к счастливцу, поздравления, горсточка наблюдателей, стоящих на пологом холме, молчаливо следящих, как священнодействует новый пахарь на новом тракторе, поднимая пласт земли...

Таких примеров можно бы привести немало, и каждый из них подтверждал бы силу воздействия на наше сознание этих очень простых, рожденных в буднях и для будней кинокадров.





Заметное место в фильме «На крутом подъеме» отведено борьбе за повышение продуктивности животноводства, развернувшейся в Рязанской области. Мы видим Прасковью Николаевну Коврову, доярку колхоза «Фундамент социализма», которая еще в ту пору, когда многие рязанские колхозы отставали, уже получала пятитысячные удои. Эта женщина, как и показанная нам в этом же фильме телятница колхоза «Дело Октября» Ксения Куприяновна Петухова,—одна из тех самоотверженных тружениц нашей деревни, которые повели за собой молодежь. Подвигу таких колхозниц следовало бы посвятить специальный фильм—он был бы поучительным и помог бы раскрыть перед миром великую силу и красоту души русской женщины.

И тут в памяти возникает виденный накануне фильм, специально посвященный рязанским животноводам («Рязанские встречи»), Он отражает другой, более поздний период. когда на смену ручной дойке пришел доильный агрегат, когда высокие удои стали уже достоянием многих колхозов, когда преобразились экономика, зоотехника и сами люди колхозов. И этот фильм до некоторой степени расширяет кругозор зрителя. Но вот что хочется сказать кинематографистам: всегда ли задаете вы себе вопрос, для кого снимается фильм? Раньше всего надо знать адрес, представлять себе зрителей будущего фильма.

Несколько кадров и несколько дикторских слов об Окской пойме в фильме «На крутом подъеме» совершенно недостаточны, если представить себе, что его будут смотреть животноводы. На декабрьском Пленуме Центрального Комитета КПСС 1959 года героический труд рязанцев получил очень высокую оценку. Никита Сергеевич Хрущев в своей речи на этом Пленуме призывал учиться у рязанцев, брать с них пример.

Не только животноводы, но и самые широкие массы трудящихся нашей страны могут поучиться у рязанцев умению не только брать, но и выполнять свои обязательства. Кинодокументалистам придется поэтому снова и снова возвращаться к опыту рязанцев, показывать не только героический труд замечательных рязанских колхозниц, но и популяризировать методы организационной работы в массах областной партийной организации. Секретарь Рязанского обкома КПСС А. Н. Ларионов удостоен высокого звания Героя

Социалистического Труда именно за то, что сумел возглавить движение масс, организовать их на великие трудовые дела. Но много ли рассказало нам кино об опыте рязанской партийной организации? Почти ничего.

То же самое следует сказать о колхозе имени Коминтерна Тамбовской области и его председателе Е. И. Андреевой. Два года назад на совещании в Воронеже Е. И. Андреева от имени колхозников заявила, что в 1960 году ими будет произведено 170 центнеров мяса на сто гектаров земли. С кремлевской трибуны на декабрьском Пленуме ЦК КПСС она доложила, что это обязательство выполнено досрочно. Мы знаем, что кинодокументалисты были в этом колхозе,—мы видели их короткометражный фильм. Но, по-видимому, придется киноработникам побывать там еще, чтобы обстоятельнее показать на экране этот поучительный опыт.

Конечно, надо разграничить фильмы публицистические, предназначенные для самых широких кругов зрителей, и фильмы учебные, сделанные для специалистов. Но было бы непростительной ошибкой считать, что кинопублицистика не должна быть познавательной. Все, что происходит в сельском хозяйстве, настолько важно для жизни советского народа и так живо, кровно его интересует, что обходиться какими-то общими местами и скороговоркой явно недопустимо. С какой досадой воспринимаешь в фильме, например, только намек, только беглое указание на беспривязное содержание скота. Да ведь это новая эпоха в нашем социалистическом животноводстве! При этом способе содержания животных помещают в простых дешевых постройках, а на юге—просто под навесами. Скот получает свободный доступ к кормам и воде. Самокормление освобождает наших животноводов от раздачи кормов. Навесы у помещения убирают раз, два в год. Один человек ухаживает за многими сотнями животных.

Капитальные помещения нужны лишь для доения. С какой досадой поэтому видишь, как бездумно, некритически воспевают наши кинематографисты коровники-дворцы, тогда как они часто только ненужная трата сил и средств...

Все это, на наш взгляд, происходит в результате неправильного взгляда на роль научно-популярного и документального фильма. Позволим себе провести аналогию с литературными жанрами. Существует литература научная и литература научно-популярная. Научно-популярную книгу, живо и увлекательно повествующую о явлениях жизни, читатель, в особенности молодой, воспринимает с большим интересом, удовлетворяя свою любознательность и в то же время получая истинное наслаждение. Научно-популярный жанр принадлежит, как показывает практика, к числу труднейших. Да, создавать фильмы, которые сочетали бы в себе эти качества—научность и популярность,—нелегко. Но перед этой задачей нельзя отступать.

Решения декабрьского Пленума ЦК КПСС обязывают всех нас решительно покончить с верхоглядством в вопросах сельского хозяйства. Сегодня проникновение в сельскохозяйственную тему требует от нас глубоких знаний. Вспомним, что говорил на этом Пленуме Никита Сергеевич Хрущев: «Сельское хозяйство не менее сложная отрасль, чем другие отрасли нашего социалистического хозяйства, чем, например, промышленность. Между тем знания по сельскому хозяйству у некоторых товарищей чисто бытовые.

Но таких знаний в наше время явно недостаточно для культурного ведения сельского хозяйства. Поэтому, товарищи, нам нужно подтянуться самим, я имею в виду руководителей партийных организаций, советских и сельскохозяйственных органов, и подтянуть других».

Как литературное мастерство предполагает умение не только писать, но и сокращать написанное, так и в документальном кино важен отбор, отказ от второстепенного, хотя и привлекательного для глаза, но мало выражающего поставленную перед фильмом цель.

Какой же вывод хочется сделать из сказанного? Нашей кинематографии нужны люди, посвятившие себя сельскохозяйственной тематике, знающие деревню, глубоко понимающие происходящие в ней процессы и неотступно наблюдающие за ними. Некоторые местные студии уже имеют таких работников, но их должно быть значительно больше.

3

Продолжим, однако, наш обзор. Фильмы «Здесь вы будете жить» и «На пути к изобилию» посвящены сельскому строительству. Это важная тема, в той или иной степени ее касаются и некоторые другие из просмотренных нами фильмов. Конечно, в короткометражной картине нелегко отразить этот

важный элемент преображения села. Авторы довольно просто решили задачу—они ограничились пропагандой существующих типовых сооружений и стандартных домов. Однако все это—вчерашний день нашего сельского строительства, все это уже устарело. Жизнь стремительно идет вперед, кинематографистам и здесь надо отыскивать ростки нового.

Приходится говорить об этом потому, что нам не привелось увидеть на экране эти ростки нового, и потому, что даже в планах на будущее кинематографисты не жалуют эту тему. Мы ознакомились с тематическим планом производства научно-популярных фильмов на 1960 год, а также с планом подготовки литературных сценариев для научно-популярных фильмов, переходящих производством на 1961 год, и обнаружили только один, заказанный Киевской студии научно-популярных фильмов Академией строительства и архитектуры СССР.

Очень важна популяризация использования местных строительных материалов. На Кубани, например, строят из дальнепривозного и дорогостоящего армянского туфа, хотя в Краснодарском крае имеются колоссальные запасы глиногипса. Почти всюду можно организовать производство черепицы для крыш, добычу камня для фундаментов. В городах теперь все меньше и меньше строят дома из кирпича, переходя на блоки и панели. Перед сельским строительством должна быть та же перспектива—иначе заданных семилеткой масштабов просто не одолеть. Уже построены первые каркасные и крупнопанельные дома для сельской местности, недавно их осматривали руководители партии и правительства. Недалеко то время, когда межколхозные строительные организации обзаведутся заводами железобетонных изделий.

И на селе, как и в городе, наступает эпоха сборного строительства, обеспечивающего его индустриализацию.

Это важнейшее дело. Ему может помочь практически кинопропаганда.

Недавно в станице Ново-Титаревской на Кубани открылся первый сельский филиал Научно-исследовательского института сельского строительства. Молодые специалисты, работающие в нем, уже испытывают созданный ими камышеуборочный комбайн. Заинтересовалась ли этим местная киностудия?

То, что создается сельскими строителями сегодня, должно служить и будущим поколениям. Селения и дома, воздвигаемые сегодня, будут стоять и при наших внуках и правнуках. Речь идет о создании материальной основы коммунистического общества. Именно сейчас определяются черты будущих наших сел.

Еще несколько лет назад, когда наши колхозы были невелики, объединяли жителей одного или двух-трех селений и имели не так уж много земли, скота и машин, архитекторы и строители занимались планировкой только одного хозяйства. Сегодня же, когда произошло и происходит дальнейшее укрупнение колхозов, архитектору-планировщику приходится думать о таком проекте, который был бы связан с жизнью соседних колхозов и совхозов, со всем районом. Сегодня ему нужно думать о размещении новых, укрупненных селений на большой территории.

В просмотренных нами фильмах мы увидели несколько кадров, посвященных колхозу «Красный Октябрь» в селе Вожгалы, Кировской области. Председатель этой артели дважды Герой Социалистического Труда П. А. Прозоров выступал на декабрьском Пленуме ЦК КПСС. Артель эта существует тридцать пять лет и укрупнялась за это время трижды. «Красный Октябрь» имеет сейчас свыше 46 тысяч гектаров земли и объединяет 137 (!) сел, деревень и деревенек. При этом 60 деревень имеют всего лишь до десяти дворов и 40 деревень—от одиннадцати до двадцати дворов. Сейчас в селе Вожгалы создается центр, из которого будет идти руководство всей артелью. Вместо существующих 137 населенных пунктов останется 8. На месте старых сел в результате укрупнения одних и постепенной ликвидации других создаются «колхозные города», в которых только и можно строить многоквартирные и даже многоэтажные дома со всеми удобствами. Пусть кинематография поможет сельским зодчим найти лучшие градостроительные идеи.

4

Сегодняшний сельский житель уже далек от типа колхозника, какого мы знали лет шесть назад. Он и не тот, какого мы знаем по ряду документальных фильмов. Надо прямо сказать: время невзыскательности вкусов сельского жителя проходит. «Почему,—не без злости спрашивал меня недавно один агроном,—все еще бытует мнение, что в городах все должно быть обязательно лучше, чем в деревне?»

Этот же агроном, между прочим, называет «пережитком прошлого» то, что в сельские

местности до сих пор многие кинофильмы приходят только тогда, когда в городах о них давно забыли.

Наши кинематографисты не могут, мне кажется, не учитывать и того, что самый состав сельского населения изменился. Он пополнился, и притом значительно, технической и другой интеллигенцией как за счет приезжих, так и за счет местных людей.

Возьмем, к примеру, очень типическую личность колхозника А. В. Гиталова. Разве бригадир тракторной бригады колхоза имени XX съезда КПСС, Ново-Украинского района, Кировоградской области, ныне Герой Социалистического Труда, схож с теми знатными людьми нашей деревни, которых мы знали еще вчера? Гиталов, конечно, человек выдающийся. Тем не менее Гиталовых у нас много, и с каждым днем их становится все больше. И это уже не только колхозники-интеллигенты или колхозники-инженеры. Это люди эпохи строительства коммунизма. Они не только не работают теперь вручную, часто они обрабатывают землю машинами, ими же самими созданными.

Мы видели фильм, посвященный комплексной механизации возделывания кукурузы,— «Один на сто». Он рассказывает о последователях Гиталова и лишь подтверждает, что колхозным механизаторам наша кинематография все еще уделяет недостаточно внимания.

Из планов Московской студии научно-популярных фильмов известно, что она должна выпустить небольшой фильм о соревновании передовых сельских механизаторов Мануковского и Гиталова. И это все. А ведь почин Мануковского и Гиталова должен стать достоянием миллионов тружеников деревни.

В постановлении Пленума ЦК КПСС о дальнейшем развитии сельского хозяйства указывается также, что основным направлением в развитии механизации сельскохозяйственного производства на ближайшие годы должен быть переход на повышенные рабочие скорости тракторов и основных сельскохозяйственных машин. Наша социалистическая Родина начинает эпоху, связанную с тем, что человек освобождается от власти тысячелетней привычки, при которой скорости сельскохозяйственных машин по существу приравнивались к скоростям лошади или быка, тащивших плуг. Этот интереснейший процесс заслуживает специального внимания как кинодокументалистов, так и работников научно-популярного кино. И здесь самое опасное— поверхностность, стремление отделаться простой фотографией событий. Эта тема, как и ряд других, потребует глубокого осмысления.

Большинство фильмов о сельском хозяйстве должно быть посвящено механизаторам и механизации. Как никогда, важно нести сейчас на село технические знания, помогать колхозникам решать вопросы о выборе и применении той или иной сельскохозяйственной машины, тех или иных средств механизации.

Кинематографисты должны заглянуть и в конструкторские бюро, на заводы, в научно-исследовательские институты, где в наши дни идет увлекательная работа по созданию новых тракторов с повышенными рабочими скоростями. Конструируются все новые и новые самоходные шасси и наборы навесных сельскохозяйственных машин к ним. Появились уже универсальные тягачи, которые можно использовать на любых сельскохозяйственных работах.

А что такое навесные машины? Они сулят облегчение труда, о котором еще вчера колхозник не имел даже представления. Применение навесных машин с гидравлическим управлением высвободит сотни тысяч людей от непроизводительного, тяжелого труда. А малая механизация? Доение коров, первичная обработка молока, водоснабжение, стрижка овец и кормоприготовление должны производиться только машинами. Фильмов об этом мы тоже что-то не видим.

По аннотированному каталогу 160 сельскохозяйственных фильмов, выпущенных за последние три года, видно: лишь около 20 из них посвящены механизации, да и те во многом устарели.

## 5

Интересны, хорошо смотрятся и обогащают зрителя такие фильмы, как «У животноводов Дальнего Востока», «У северных оленеводов», «Пушное звероводство», «Тонкорунное овцеводство Алтая», «Чаеводы Грузии» и ряд других. Но, на наш взгляд, совершенно неудовлетворительно поставлена кинопропаганда сельскохозяйственной науки. За последние годы значительно расширена сеть опытных учреждений, увеличилось число ученых, работающих в области сельского хозяйства,— их стало более 30 тысяч человек. Это вызвало, в частности, создание новых академий сельскохозяйственных наук на Украине, в Белоруссии, Узбекистане, Казахстане, Грузии,

Азербайджане. А что мы знаем о них? Что показано на экране о работе этих учреждений?

Декабрьский Пленум ЦК КПСС расширил программу работы нашей сельскохозяйственной науки. Важнейшей задачей ее является развитие теоретических исследований на основе более полного использования новейших достижений биологии, физики, химии и других смежных наук.

Это большая программа, и студиям научно-популярных фильмов придется серьезно поработать над ее отображением на экране.

В нашей стране в соответствии с Директивами XX съезда КПСС ведется научная разработка систем ведения сельского хозяйства по тридцати зонам страны. Эта работа, не имеющая себе равных в истории, заканчивается, и популяризация ее, в том числе средствами кино, будет способствовать новому подъему сельского хозяйства в нашей стране.

Передовые хозяйства, получающие высокие, устойчивые урожаи, добиваются этого тем, что применяют целый комплекс агротехнических и организационных мероприятий. Простой пример: вы можете хорошо подготовить почву, но достаточно вам посеять недоброкачественные семена или произвести посев не вовремя—и хорошего урожая не получить. Главное—в обязательной совокупности мер, иными словами, в культуре труда. Как часто приходится слышать не только от агрономов-практиков, но и от научных работников жалобы на то, что еще не создано массовых, популярных и вместе с тем строго научных фильмов, которые воспитывали бы в нашем земледельце еще с юного возраста любовь к земле, стремление к правильному, научному уходу за ней. Ведь в стране существует сейчас около 800 научных учреждений, работающих в области сельского хозяйства. Неужели же нам не по силам эта задача?

Да, успехи сельского хозяйства, о которых рассказывали герои социалистического земледелия на декабрьском Пленуме ЦК КПСС, поразительны. Семилетний план сельского хозяйства по своему размаху превосходит все, что до сих пор знали страны капитализма даже в годы их расцвета. Но примечательно, что Пленум нашел возможным сократить ранее принятые сроки и счел необходимым призвать тружеников сельского хозяйства, учтя опыт передовиков, значительно повысить ранее намеченные темпы.

Пленум отметил и недостатки. Главный из них—большая пестрота в уровне хозяйственной деятельности колхозов и совхозов. Наряду с передовыми хозяйствами есть у нас еще немало экономически слабых, резко отстающих от передовых. Нередко колхозы, совхозы и районы в целом, расположенные рядом, в одинаковых условиях, имеют резко различные хозяйственные показатели.

Мне кажется, что научно-популярному и документальному кинематографу не уйти и от решения этой темы. Какую огромную пользу можно принести, раскрыв причины этого явления с помощью кино!

Конечно, и здесь ничего нельзя сделать, не погрузившись глубоко в изучение жизни. Может быть, кое-где следует организовать кинопосты, которые занялись бы длительным кинонаблюдением.

6

Исторический декабрьский Пленум Центрального Комитета КПСС явился волнующим событием в жизни советского народа. Разработанные Пленумом конкретные мероприятия по дальнейшему развитию сельского хозяйства—боевая программа действия и для документального и научно-популярного кинематографа. Думается, что следовало бы в связи с этим пересмотреть многое в области производства сельскохозяйственных фильмов.

Сельская кинопублицистика не может быть легкой разведкой, она должна глубоко погружаться в жизнь тех колхозов и совхозов, которые, может быть, сегодня еще не «гремят», но завтра станут известными всей стране. Мне кажется, всем нам нужно работать так, чтобы любой киноочерк, любой фильм мог войти фрагментом в поучительную летопись этих неповторимых дней.

Наше время требует нового, совсем иного подхода к пропаганде знаний средствами кино. Сегодня зритель, в особенности сельский, решительно отвергает ненужное «украшательство» в фильмах и не прощает киноскороговорку. Бросается в глаза и крайне ограниченное число авторов, работающих над сценариями сельскохозяйственных фильмов. К этой работе следовало бы привлечь куда больше ученых, литераторов, агрономов.

Новая величественная программа развития сельского хозяйства требует улучшения агротехнической и зоотехнической пропаганды, широкой популяризации сельскохозяйственных знаний.

Об этом надо постоянно помнить.

# Современность—душа искусства

## Художественный совет по кинематографии при Министерстве культуры СССР обсуждает вопрос о повышении качества фильмов

Состояние дел в нашей художественной кинематографии вызывает законное недовольство всей советской общественности. Наряду с хорошими, интересными кинопроизведениями, снискавшими заслуженное признание в стране и за ее рубежами, на экраны выпущено много картин посредственных, а то и просто плохих.

Особое беспокойство вызывает у всех то, что очень и очень мало фильмов посвящено главным, коренным темам нашей действительности—борьбе за мир во всем мире, жизни и труду советских людей, строящих коммунистическое общество. Большая насыщенная героикой и романтикой созидания, полная глубоких и разнообразных интересов жизнь советского народа остается в десятках кинопроизведений где-то «за кадром»...

Проблеме повышения идейно-художественного уровня фильмов на современные темы было посвящено первое же, продолжавшееся два дня, заседание Художественного совета по кино при Министерстве культуры.

В заседании Совета приняли участие заслуженные и молодые кинематографисты, Министры культуры Союзных республик, руководители киностудий, представители Союза писателей, Союза художников, Академии художеств СССР. Это помогло всесторонне рассмотреть поставленный вопрос.

Заседание открыл кратким вступительным словом министр культуры СССР Н. Михайлов. С докладом «Советская художественная кинематография и современность» выступил председатель Совета С. Герасимов.

Как отмечали многие из участников обсуждения, докладчик подготовил содержательное, глубокое, продуманное выступление, дал анализ причин, вызывающих появление несовершенных, слабых фильмов.

—Мы живем в замечательное, полное исторических свершений время,—говорит С. Герасимов.—Каждый день жизни советского общества—это новый шаг по пути к коммунизму. Какая же роль в этом великом движении принадлежит кино?

«Поставить коммунистическое воспитание трудящихся в центр всей партийно-политической работы»—сказано в опубликованном недавно постановлении ЦК КПСС «О задачах партийной пропаганды в современных условиях». А кино—искусство наиболее массовое, призванное непосредственно влиять на формирование взглядов, убеждений, вкусов зрителей.

Далее докладчик, исходя из ленинской теории познания, излагает философские основы социалистического реализма и критикует антиреалистические направления, иной раз увлекающие жадную ко всему новому, но не всегда хорошо разбирающуюся в новом молодежь. «Правда, есть своеобразная диалектика развития,—говорит он,—в стремлении отказаться от тех грубо примитивных форм, которые мы порой с опасной легкостью зачисляем в арсенал реализма».

Переходя к оценке фильмов на современные темы, С. Герасимов отмечает, что в большинстве из них поражает удивительная способность авторов мимикрировать, подделываться под реализм. Это относится к авторам, не обладающим ни талантом, ни знанием жизни, ни какой-либо четко выраженной основополагающей идеей. В картине «Горячая душа» («Ленфильм») действие происходит в наши дни на металлургическом заводе, где идет борьба за выполнение плана, даже более того, формируется бригада коммунистического труда. Но фильм является образцом формально-бюрократического изображения жизненных процессов, он—нехудожествен, и не потому, что в нем нет обостренных ракурсов или эффектных монтажных переходов, а по своему мировоззрению, по методу, по отсутствию попытки постигнуть сложные процессы, происходящие в жизни и в сознании передового советского человека. Во многих подобных фильмах мы «откликаемся» на злободневные темы, а по существу лишь дискредитируем их. Наш метод требует всегда помнить, что жизнь непрерывно видоизменяется, обогащается, предлагает художнику новое содержание, требующее новых, более углубленных способов его эстетического опосредствования. А мы в произведениях о современности показываем человеческие связи на уровне веками сложившихся отношений. Мы считаем, что говорим правду, выпячивая на первый план обывательское бытие, тогда как наш зритель живет уже совсем иными интересами, мы отстаем от его требований и запросов. Фильмами, подобными «Нино» («Грузия-фильм»), только внешне соприкасающимися с жизнью советских людей, отражающими эту жизнь с мещанских позиций и не имеющими никакого отношения к содержанию советской жизни—мы можем лишь засорять вкусы зрителя, способствовать его эстетическому разложению.

Говоря о сюжетном строе фильмов, докладчик напоминает горьковское определение сюжета, как раскрытие характера героя в реальной жизненной среде. У нас же часто, стремясь сделать фильм «поинтереснее», накручивают всякие «баррочные» завитушки вокруг унылой, как палка, сюжетной схемы.

Докладчик говорит о ряде других слабых фильмов, показывает истоки их неудач, говорит о досадных огрехах, «бутафорских» срывах в произведениях, в целом интересных, реалистических. Он противопоставляет «методу», который привел к созданию слабых картин, тот метод видения и изображения жизни, который лежит в основе такого кинопроизведения, как «Поэма о море» и других лучших советских фильмов— «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Коммунист», «Высота», «Дорогой мой человек».

В заключение докладчик еще раз подчеркнул, что в творчестве кинодраматурга и режиссера основой основ является мировоззрение художника, его жизненный опыт, его любовь к жизни и стремление активно влиять на происходящие в ней процессы, любовь к своему искусству и умение пользоваться всеми его богатствами.

—Хочется пожелать всем своим друзьям и товарищам по нашему прекрасному искусству того же, что и самому себе—сосредоточить все свое внимание, все свои силы на том, чтобы наша современность засверкала на экране всем разумом и светом жизни, посвященной борьбе за торжество коммунизма!

Доклад дал благодарный материал для обсуждения.

—Сидя в этом зале, я почувствовал, что нахожусь не на «заседании вообще», а именно на заседании Художественного совета,—заявил режиссер Г. Козинцев, характеризуя деловую, творческую, активную атмосферу, царившую здесь при обсуждении кардинальных проблем киноискусства.

Режиссеры Г. Чухрай, Г. Козинцев, А. Зархи, М. Донской горячо, взволнованно говорили о судьбах киноискусства, о том, что мешает художникам полным голосом сказать народу яркое слово о современности. Чаще всего—это незнание жизни, попытки отразить ее привычными схемами.

—Если режиссер знает только то, что хочет ставить картину на «нужную» тему, по сценарию хорошего писателя, с хорошими образами, которые он постарается хорошо снять—художественного произведения не получится,—говорит т. Козинцев.—Не получится, если у самого режиссера ничего нет за душой, нет потребности и необходимости что-то сказать своим творчеством.

О роли кинодраматурга, о его ответственности за широкое и правдивое отражение в кино реальной действительности во всей ее сложности и многообразии, о проблемах профессионального мастерства говорили А. Салынский, А. Спешнев. Этих тем касались также директор ВГИКа А. Грошев, директор студии документальных фильмов В. Головня, критики А. Караганов, Л. Погожева, затронувшие и ряд других творческих проблем, связанных с отражением действительности в искусстве.

С большим вниманием были выслушаны речи мастера бригады коммунистического труда завода «Красный пролетарий» А. Суровегина и секретаря ЦК ВЛКСМ Л. Карпинского главной темой которых была тесная связь искусства с жизнью народа.

—Нас радует,—сказал т. Суровегин,—что советские кинематографисты начали хорошо, тепло показывать простых советских людей, что появились в кино талантливые молодые силы. Но у нас есть и серьезные претензии. Некоторые художники все еще оторваны от действительности, не знают, какой интересной, богатой творческой жизнью живут коллективы наших предприятий. Приезжайте к нам на завод, поживите с нами, поймите, почувствуйте наши интересы, многообразие их проявлений и вы получите благодарнейший материал для отражения живой, невыдуманной, прекрасной современности.

—Киноработники всегда были и должны быть разведчиками будущего,—говорит т. Карпинский.—А в последнее время они черпают темы своих произведений из газет, говорят лишь о том «новом», что уже стало общеизвестным. Больше того, они мыслят ограниченнее, чем герои их произведений; ведь в жизни рядовые труженики стали активными политическими, общественными деятелями, живут разнообразными интересами, мыслят по-государственному. Не пора ли киноработникам пересмотреть свои представления о «простом» советском человеке?

Тов. Карпинский поднял также вопрос о необходимости создания специальной студии для производства детских и юношеских фильмов.

Руководители студий В. Сурин («Мосфильм»), Г. Николаев («Ленфильм»), Г. Бритиков (имени М. Горького), А. Калашников (Киевская студия имени А. Довженко), режиссеры С. Долидзе («Грузия-фильм»), Т. Левчук и А. Слесаренко (Киевская студия), Т. Таги-Заде («Азербайджанфильм»), министры культуры союзных республик А. Попов (РСФСР), С. Мухамедов (Узбекистан), Г. Киселев (Белоруссия), А. Ансберг (Эстония), начальник управления по производству фильмов И. Рачук рассказали о том, как обстоит дело с подготовкой фильмов на современные темы, коснулись организационных и творческих проблем, связанных с созданием таких фильмов. Много говорилось, в частности, о необходимости оказать республиканским студиям всяческую помощь.

В выступлениях представителей «Ленфильма» и Киевской студии чувствовалось недовольство критикой в их адрес, появившейся на страницах печати. Правда, «в целом» они признают справедливость этой критики, но обижаются, почему критикуют именно их студии, ведь и у остальных, дескать, дело обстоит не лучше. Тов. Левчуку и Слесаренко всюду чудятся недоброжелатели, словно кто-то намеренно замалчивает или принижает достижения украинских кинематографистов. Не серьезно все это, и пора бы работникам Киевской студии задуматься о существе предъявляемых к ним требований.

Художник Б. Иогансон посвятил свою речь вопросам воспитания через кино эстетических вкусов зрителя. Он и оператор В. Монахов говорили об изобразительном решении кинопроизведений, о требовательности к творчеству оператора и художника в кино.

Горячая забота о том, чтобы фильмы о современности были яркими, значительными произведениями киноискусства, чтобы они помогали партии воспитывать человека коммунистического общества прозвучала в выступлении министра культуры СССР Н. Михайлова. Он призывал к созданию на студиях такой творческой обстановки, таких условий, при которых сценарии безыдейные, малохудожественные, банальные не могли-бы проникать в производство. Борьбу за высокое качество фильмов на современную тему должна вести вся армия советских кинематографистов, по всему фронту, всеми студиями, всем арсеналом нашего могучего творческого оружия!

Вопрос, поднятый на Художественном совете, не нов. Он обсуждался и на студиях, и в Союзе работников кинематографии, и на страницах печати. Пожалуй, самой важной чертой этого двухдневного разговора было единодушное признание: наибольший вред нашему киноискусству приносит мещанское, обывательское отношение к жизни и к творчеству. Оно сказывается и в выборе мелочных сюжетцев, и в бесстрастии, с каким нередко сценарист и режиссер «обрабатывают» действительно живую тему. Нежелание искать новое в жизни и искусстве, отсутствие вкуса к творческому дерзанию, неразвитость гражданских чувств—это тоже черты мещанина. Кинематографическая общественность выступает против безыдейного, обывательского отношения к искусству, несовместимого с самым духом боевой, партийной по своему существу кинематографии.

Художественный совет принял ряд рекомендаций по конкретным творческим и производственным вопросам, осуществление которых поможет улучшить условия создания полноценных произведений киноискусства на современные темы.

И. Смирнов

# Драгоценные строки

## О XXXVI ЛЕНИНСКОМ СБОРНИКЕ

Вышел в свет XXXVI Ленинский сборник. Он содержит новые документы В. И. Ленина.

Собрание сочинений В. И. Ленина дает читателю основную группу его трудов: все завершенные литературные произведения, большую часть переписки, проекты партийных решений. Но всякий, кто в научных, художественных или публицистических целях пожелал бы обозреть в с е опубликованное литературное наследство В. И. Ленина, должен располагать не только 38 томами 4-го издания (в пятом издании выпущено лишь шесть первых томов), но и многими другими публикациями. Нужно было бы собрать более тысячи документов, напечатанных в разное время в десятках периодических изданий и книг. Потребовалось бы обратиться к Ленинским сборникам, издающимся непериодически Институтом марксизма-ленинизма при ЦК КПСС параллельно Сочинениям (небольшая группа документов, опубликованных в Ленинских сборниках, входит в состав 4-го издания). С 1924 года издано всего тридцать пять Ленинских сборников, последний из которых был выпущен в 1945 году. Ныне, четырнадцать лет спустя после его выхода, Институт марксизма-ленинизма к большому удовлетворению советской общественности выпустил в издании Госполитиздата XXXVI Ленинский сборник.

В отличие от Сочинений, Ленинские сборники содержат, как правило, переписку и подготовительные материалы к литературным трудам В. И. Ленина: планы, тезисы и конспекты его книг, статей, речей и докладов, проекты партийных и государственных документов, выписки из прочитанной им литературы, пометки на книгах. Материалы, публикуемые в Ленинских сборниках, раскрывают творческую лабораторию ленинского гения и потому представляют особый интерес для деятелей искусств, размышляющих над проблемами психологии и «технологии» научного и художественного творчества, работающих над созданием образа нашего вождя, образов деятелей Коммунистической партии.

С выходом XXXVI Ленинского сборника опубликованное литературное наследство В. И. Ленина обогатилось ценной и интересной книгой, содержащей более 630 впервые напечатанных документов. Написанные за период с марта 1917 года по январь 1923 года, они по преимуществу отображают партийную и государственную деятельность В. И. Ленина после победы Великого Октября.

В рамках одной журнальной статьи нет возможности даже кратко и в самых общих чертах изложить содержание и осветить принципиальное и историческое значение всех опубликованных в сборнике материалов. Мы остановимся вкратце на новых ленинских документах, посвященных строительству социалистической культуры.

●

Основатель первого в мире социалистического государства, В. И. Ленин был основоположником строительства социалистической культуры в нашей стране.

Культура и народ во взглядах и политике Ленина неразрывны. Активное участие многомиллионных трудящихся масс в строительстве новых форм общественной и государственной жизни—основа культурного подъема народа, расцвета талантов рабочих и крестьян, творческих дерзаний интеллигенции. Труд, высокая идея созидания коммунизма, народовластие—основы эстетики и этики нового общества. Партийность, народность, комму-

нистическая идейность, интернационализм— сущность духовной культуры нашего общества. По Ленину, в условиях социалистической государственности коммунистическое воспитание масс является целью и смыслом всей идеологической работы вообще, художественного воздействия на массы в частности.

В. И. Ленин дал ценнейшие по своей непреходящей значимости и богатейшие по разносторонности и злободневности директивы и указания по многим вопросам культурного строительства. Среди материалов XXXVI Ленинского сборника мы находим документы и общетеоретического характера, и конкретные оперативные распоряжения по вопросам политико-просветительной и культурно-воспитательной работы среди трудящихся, народного образования и подготовки кадров интеллигенции, по вопросам печати, искусства и литературы, науки и техники, здравоохранения и культурных связей с заграницей.

Культурно-воспитательная функция Советского государства объективно заложена в социалистической демократии. Но сила и действенность воспитательной роли диктатуры пролетариата, конкретно-исторические сроки и темпы формирования социалистической культуры в значительной мере зависят от субъективного фактора—прежде всего от целенаправленного руководства культурным строительством Коммунистической партией. В беседе с Кларой Цеткин в 1920 году В. И. Ленин говорил о том, что развитие социалистической культуры не стихийный, а организованный процесс, направляемый Коммунистической партией и социалистическим государством. «Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»[1].

С этой точки зрения примечателен ленинский проект постановления о Главполитпросвете, принятый Политбюро ЦК РКП(б) 28 октября 1920 года[2].

Разрабатывая план мирного хозяйственного строительства, план подъема народного хозяйства и электрификации страны, В. И. Ленин отводил важное место культурной революции. Восстановление народного хозяйства, переход от политики военного коммунизма к новой экономической политике вызывал необходимость решительного усиления и улучшения политико-просветительной работы в массах. В начале октября 1920 года Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет издал декрет «О мерах к усилению деятельности Народного Комиссариата просвещения». Декрет предусматривал объединение деятельности партийных и советских органов и учреждений в области политико-просветительной и культурно-воспитательной работы в массах. Ленин, подготавливая специальный декрет Совнаркома «О главном политико-просветительном комитете Республики (Главполитпросвет)», считал необходимым внести полную ясность, на каких принципиальных основах такое объединение может состояться. Он писал:

> «Точная формулировка постановления ЦИКа говорит об объединении *всей политически*-просветительной «работы» РСФСР.
>
> Безусловно признавая необходимость такого объединения, Политбюро ЦК РКП устанавливает прежде всего, что это объединение возможно понимать только в смысле сохранения, укрепления и расширения не только самостоятельности парторганизации, но и ее руководящего, направляющего главенствующего положения по отношению ко всем без изъятия областям работы НКпроса».

Документы XXXVI Ленинского сборника дополняют новыми яркими штрихами известную нам картину непримиримой и острой борьбы В. И. Ленина за идеологическую чистоту социалистической культуры. Здесь прежде всего следует назвать записку В. И. Ленина Бухарину 11 октября 1920 года, посвященную общеметодологическим вопросам социалистической культуры и борьбе с реакционной идеологией и антигосударственными тенденциями руководителей Пролеткульта. Приведем документ полностью.

> «Зачем *сейчас* касаться наших с Вами разногласий (может быть возможных), если от *имени всего Цека* достаточно заявить (и доказать)
> (1) пролетарская культура=коммунизм
> (2) проводит РКП
> (3) класс—пролетариат=РКП=*Советская власть*.
> В этом мы все согласны?»[1]

[1] Клара Цеткин, Воспоминания о Ленине, Госполитиздат, 1955, стр. 13.

[2] Ленинский сборник XXXVI, Госполитиздат, 1959, стр. 138.

[1] Ленинский сборник XXXVI, стр. 132.

Какова история происхождения этого весьма важного документа? Появление его связано с неоднократным обсуждением в октябре 1920 года на Политбюро ЦК РКП(б) вопроса о Пролеткульте. Как известно, В. И. Ленин обосновал марксистский принцип критического освоения и творческого использования культурных достижений предшествующих поколений в строительстве социалистического общества. В демократизации завоеваний культуры, в предоставлении народу великих достижений знания и науки, прекрасных творений искусства Владимир Ильич видел один из залогов непобедимости нового строя. Этим незыблемым ленинским положением руководствовались Коммунистическая партия и Советская власть, с первых дней революции направляя культурное строительство.

Проведению этой линии мешали руководители и идеологи Пролеткульта, отрицавшие преемственность прогрессивных культурных завоеваний, сторонившиеся государственного и партийного руководства и претендовавшие на создание особой пролетарской культуры в отрыве от революционной борьбы масс, от социалистического строительства.

Когда народный комиссар просвещения А. В. Луначарский не выполнил указания В. И. Ленина и в своей речи 7 октября 1920 года на I Всероссийском съезде Пролеткульта не осудил антигосударственных тенденций пролеткультовцев, Ленин потребовал энергично вмешаться в работу съезда и провести резолюцию, вносящую полную ясность в положение Пролеткульта, как организации, подчиненной Наркомпросу и работающей в общем русле диктатуры пролетариата. Обсуждение вопросов, связанных с Пролеткультом, проходило на заседаниях Политбюро 9, 11 и 14 октября 1920 года.

11 октября, когда был одобрен проект резолюции Политбюро о Пролеткульте, Ленин внес предложение поручить Бухарину выступить в коммунистической фракции конференции с разъяснением решения ЦК. Бухарин написал Ленину записку, в которой поставил вопрос о возможных у него с Лениным разногласиях по принципиальному вопросу понимания сущности пролетарской культуры, путей ее формирования. Он уклонялся от ленинского поручения. Владимир Ильич отвечал приведенной выше запиской. У Бухарина не хватало духа защищать решение ЦК потому, что он сам находился в плену механистической методологии Богданова, его философии эмпириомонизма, которую Богданов после Октября протаскивал под видом «пролетарской культуры». Ленин усматривал в богдановщине «буржуазные и реакционные воззрения»[1].

Целесообразно в связи с этим вспомнить, что за несколько месяцев до упомянутого заседания Политбюро, в мае 1920 года, В. И. Ленин обратил внимание на то, что в своей пресловутой книге «Экономика переходного периода» Бухарин не только не скрывает, но и бравирует своим согласием с «тектологией» Богданова[2].

Ленинское поручение защищать резолюцию ЦК на съезде пролеткультовцев выводило «на свежую воду» Бухарина. Но значимость ленинского документа выходит далеко за рамки исторической обстановки, его породившей. Его философское, социологическое содержание больше и значительнее содержания исторического. Идейность, руководящая роль партии, подчинение культурного строительства основной задаче диктатуры пролетариата—переустройству общества на коммунистических началах—вот что мы читаем в этом кратком, но выразительном документе.

В проекте резолюции «О пролетарской культуре» Ленин с полной определенностью разъяснил, что развитие пролетарской культуры находится не на окольных путях, а на столбовой дороге цивилизации, что дальнейший рост общечеловеческой культуры возможен лишь на основе опыта диктатуры пролетариата.

Теперь мы знаем, как далеко видел В. И. Ленин. Теперь мы видим, как культурные достижения первого в мире государства диктатуры пролетариата обогатили мировую цивилизацию. Теперь все большим и большим кругам прогрессивной интеллигенции всего мира становится ясным, что всякий, кто не хочет сбиться со столбовой дороги цивилизации, должен усвоить опыт социалистической культуры.

Среди материалов XXXVI Ленинского сборника видное место занимают документы, связанные с работой издательств и периодической прессы.

Руководство печатью вошло в орбиту государственной деятельности В. И. Ленина буквально с первых дней существования совет-

---

[1] В. И. Ленин, Соч., изд. 4, т. 14, стр. 9.
[2] Ленинский сборник XI, стр. 356—361, 385, 387, 400—401.

ского строя. Основатель нашего государства заботился о правдивом печатном слове и ставил его на службу народу. Красной нитью через все документы В. И. Ленина, относящиеся к печати, проходит его требование партийности, массовости и действенности. Ленин был связан с советской прессой множеством нитей, оказывал на нее могучее воздействие и влияние, растил ее на партийных принципах и традициях. Он настоятельно требовал от работников печати внимания к новому, к повседневным фактам трудового героизма рабочих и крестьян.

В развороте событий первых недель нового строя Ленин уделяет внимание составу редколлегии «Правды»[1]. Его заботит правдивое информирование зарубежного читателя о революционном творчестве масс, и он поручает Бюро печати Совнаркома собрать все печатные материалы о нашей революции.

> «Это дело имеет крупное значение *общественное*, ибо от этого зависит информация Америки и всего мира»[2].

Разрабатывая план социалистического строительства, В. И. Ленин определил место советской прессы в первом ряду институтов советского общества, призванных играть организующую роль в подъеме масс на борьбу за построение фундамента социалистической экономики и в коммунистическом воспитании трудящихся.

Новаторство коммунистической прессы в условиях диктатуры пролетариата, разъяснял В. И. Ленин, состоит в том, что она превращается из органа, преимущественно сообщающего политические новости дня, в орган экономического воспитания трудящихся масс.

Ядром экономического воспитания и перевоспитания масс, по Ленину, являлась борьба за социалистическую организацию труда, воспитание новой, социалистической трудовой дисциплины, основанной на принципах коллективизма и товарищеского сотрудничества.

Органической частью задачи экономического воспитания масс являлись организация и освещение социалистического соревнования. И на этом поприще для советской прессы открывалась перспектива небывалая и не могущая быть у прессы буржуазной. Быть трибуной распространения передового опыта труда и хозяйствования означало бороться на передовой линии коммунистического строительства.

Систематические указания В. И. Ленина советской печати о внимании к экономике, к повседневным фактам строительства новой жизни помогали работникам газет и журналов идти в ногу с жизнью, выполнять роль агитатора, пропагандиста и организатора.

Общие принципиальные установки В. И. Ленина сочетались с его повседневным конкретным руководством центральными газетами «Правдой», «Известиями», «Беднотой», «Экономической жизнью».

Вот живое свидетельство конкретного руководства Владимира Ильича—письмо редактора газеты «Беднота» В. А. Карпинского, в котором идет речь о выполнении советов В. И. Ленина.

«Дорогой В[ладимир] И[льич]!

В осуществление Вашего указания о расширении отдела статей о творческой работе, редакция особо следит теперь за всеми появляющимися в печати сведениями такого рода и старается также добыть отовсюду оригинальный материал,—цифровой, фактический, снимки, рисунки и т. п.

В каждом почти номере Вы найдете более или менее интересные статьи и заметки на эту тему, а зачастую даже по нескольку.

Посылаю Вам одну из недавних и наиболее интересных, написанную тов. Рабчинским, бывшим лично на месте. Эта статья им дополнена вдвое и будет издана отдельной брошюркой со многими иллюстрациями. По-моему, это будет одним из лучших средств агитации в пользу Советской власти.

В ближайшие дни мы дадим статью о первой в России металло-ткацкой фабрике, начавшей недавно производство сеток на первом в России механическом стане, благодаря чему открывается возможность изжить бумажный кризис. Этот станок я видел лично и ознакомился подробно с историей его постройки. Так же с рисунками.

К сожалению, дело агитации фактами творческой работы сильнейшим образом тормозится полным отсутствием у товарищей и ответственных руководителей разных предприятий и отраслей советской работы сознания важности этого.

21/XI-19. Ваш В. Карпинский»[1].

---

[1] Ленинский сборник XXXVI, стр. 16.
[2] Там же, стр. 40.

[1] Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, ф. 461, ед. хр. 30587, л. 1.

Владимир Ильич был непримиримым противником расточительства, показной роскоши, бесхозяйственности. Особенно резко он пресекал эти проявления пережитков старого «купецкого» стиля в печати. Узнав об издании Гознаком (управлением по изготовлению денежных знаков) брошюры «К вопросу о постройке государственной фабрики особого назначения», Ленин высказался за суровое наказание виновных.

«По-моему, надо отдать за эту трату роскошной бумаги и типографских средств *под суд*, прогнать со службы и арестовать кого следует»[1].

Ленин не только требовал от работников газет действенности, доведения поднятых вопросов до конца, но он и сам помогал тому, чтобы критический материал и инициатива в постановке новых вопросов на страницах наших газет не оставались втуне. Сохранились многие поручения В. И. Ленина ответственным партийным и государственным деятелям в связи с материалами, напечатанными в прессе. Вот одно из них. В записке помощнику управляющего делами СНК и Совета труда и обороны В. А. Смольянинову говорилось:

«Обращаю Ваше внимание на статью (на днях в *Известиях?* или в *Экономической жизни?*) Белякова о Нарофоминской мануфактуре. Соберите всю прежнюю полемику об этом. *Вникните. Изучите* данные. Скажите мне итог.

Дело, кажись, важное»[2].

Ленин был внимательным и взыскательным читателем советской прессы. Он открыто выражал свое удовлетворение удачными публикациями. В январе 1921 года Ленин дал высокую оценку статье редактора газеты «Известия» Ю. М. Стеклова «В стране Коммуны», посвященной съезду Французской социалистической партии.

«Пишу наспех,—говорилось в записке Ленина Стеклову.—Очень хочется послать Вам привет по поводу *прекрасной* статьи сегодня (13/I) о съезде в Туре»[3].

Советские журналисты знали простоту и отзывчивость Ленина, его внимательное отношение к прессе. Они свободно обращались к нему со своими просьбами, делились замыслами, рассчитывали на его поддержку. Для характеристики стиля взаимоотношений В. И. Ленина с работниками газет весьма показательно письмо Ю. М. Стеклова, посланное Владимиру Ильичу в ответ на полученную от него записку (приведенную нами выше).

«Дорогой Владимир Ильич!

Вашу записку от вчерашнего числа сейчас получил. Не скрою, что она была для меня в настоящий момент сюрпризом и доставила мне большое удовольствие. Мне только кажется, что Вы даете слишком лестный отзыв об одной из обычных статей, кои мне приходится ежедневно почти писать по долгу службы, возложенной на меня ЦК. Мысль Вашу о брошюре на тему о судьбах и задачах франц. социализма, б. м., осуществлю—особенно в виду того, что В/слова дают мне основание надеяться, что она сможет появиться в свет не в частном издании.

С тов. приветом Ваш Ю. Стеклов»[1].

В сборнике опубликованы анкеты Ленина как делегата партийных конференций (IX, X и XI), а также личная карточка депутата Моссовета. В них обращает внимание ответ на вопрос о специальности. «Литератор»,— отвечает В. И. Ленин. И действительно, мы знаем, что литературная и публицистическая деятельность Ленина занимала его не только в предреволюционные годы, но ей он уделял много времени, находясь на посту Председателя Совнаркома.

«Членом какого профсоюза состоит?»— спрашивалось в анкете делегата XI партийной конференции. «Союз журналистов»,— отвечал Ленин. Публицистика оставалась одной из основных форм его деятельности, даже когда он встал у кормила государственного руководства. При этом им соблюдалась дисциплинированность и аккуратность в исполнении своих обещаний редакциям. Новые публикации вновь напоминают нам о скромности Ленина. Вот он пишет наркому иностранных дел Г. Чичерину, просит его познакомиться с «Письмом к английским рабочим»[2] и решить, готов ли документ к отправке и публикации в прессе[3].

---

[1] Ленинский сборник XXXVI, стр. 121
[2] Там же, стр. 230.
[3] Там же, стр. 164.

---

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 461, ед. хр. 6123, л. 1.
[2] В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 117—121.
[3] Ленинский сборник XXXVI, стр. 104.

Загруженный сверх меры текущими делами партийного и государственного руководства, он изыскивал время для систематической литературной работы.

> «Дорогие товарищи!—писал он в Замоскворецкий райком партии.—
>
> Очень извиняюсь, что никак не мог выполнить Вашей просьбы: крайне много текущих дел, и взять перо в руки прямотаки не под силу. Устаю. А писать уставши не могу и имею тьму «долгов» по части статей для Коммунистического Интернационала и др.»[1].

Просвещение, наука, статистика, использование кадров старой интеллигенции, забота об условиях жизни и деятельности работников культуры, охрана природы—все интересует и заботит В. И. Ленина, встречает у него поддержку. Направление культурного строительства в общее русло диктатуры пролетариата было для В. И. Ленина не только важнейшим принципиально теоретическим положением, но и повседневной практикой. Вновь публикуемые материалы показывают нам новые грани государственного дара В. И. Ленина, обогащают новым фактическим материалом.

Он дает директивы по реорганизации Наркомпроса и сам участвует в разработке его нового «Положения», предварительно изучив большое количество конкретного материала и проектов[2]. Он обращает внимание на исключительную важность работ по обследованию Курской магнитной аномалии[3], поддерживает радиоизобретателя М. А. Бонч-Бруевича и Академию наук в деле снаряжения научных экспедиций[4], торопит подготовку нового географического атласа[5], просит многие учреждения оказывать помощь В. В. Адоратскому, выполняющему его задание по составлению «Избранной переписки» К. Маркса и Ф. Энгельса и подбору материалов по истории Октябрьской революции[6].

27 января 1921 года Владимир Ильич принимает делегацию объединенного совета научных учреждений и высших учебных заведений Петрограда. На приеме присутствует инициатор встречи ученых с В. И. Лениным А. М. Горький. Ученые вошли в Совнарком с проектом постановления об улучшении условий работы научных учреждений и вузов Петрограда. Немедленно, как только кончилась беседа, Владимир Ильич звонит по телефону управляющему делами Совнаркома Н. П. Горбунову и поручает ему срочно обсудить проект декрета на заседании Малого Совнаркома. Вслед за разговором Владимир Ильич пишет Н. П. Горбунову записку: «Просьба: ускорить *все* это дело и все обилие проектов так, чтобы в субботу, скажем, уже пошло в Малый СНК»[1]. 30 января В. И. Ленин уже подписал утвержденный Малым Совнаркомом декрет «Об обеспечении научно-исследовательской работы в Республике». Так работал Ленин.

Сколько сердечности и теплоты в его записках по поводу здоровья ученых, каким глубоким уважением к деятелям культуры и революционного движения проникнуто утвержденное Лениным решение правительства о назначении пенсии сыну Н. Г. Чернышевского и о ремонте Музея имени Н. Г. Чернышевского в Саратове[2]!

●

Во вновь публикуемых работах В. И. Ленина, так же как и в широко известных его классических трудах, во весь рост встает образ нового человека, активного строителя социализма—партийного и непартийного большевика, рабочего, крестьянина, народного интеллигента—пролетария «не по бывшей своей профессии, а по действительной своей классовой роли», как образно пишет Ленин. Подлинная идейность, умение подчинить всю свою жизнь, весь свой труд интересам строительства социалистического общества, способность ощущать в любой отрасли деятельности ее государственную значимость—таковы первейшие, необходимейшие качества, определяющие истинно советский, пролетарский стиль работы. Дело не в одном «пролетарском происхождении», на которое не раз пытались ссылаться всякого рода «рабочие-оппортунисты», а в рабочей, классовой, подлинно революционной позиции, мировоззрении, образе действий. «...Ибо ведь из пролетариев по профессии не раз выходили в жизни размагниченные

---

[1] Ленинский сборник XXXVI, стр. 353.
[2] Там же, стр. 186—187, 191—193.
[3] Там же, стр. 466, 468, 483.
[4] Там же, стр. 397—398, 486—487, 326.
[5] Там же, стр. 120—121, 315, 399—400.
[6] Там же, стр. 101—102, 324, 469.

[1] Ленинский сборник XXXVI, стр. 183.
[2] Там же, стр. 136–137.

мелкобуржуазные интеллигенты по их действительной классовой роли»,—напоминает В. И. Ленин в замечательном по глубине и широте теоретических обобщений документе, каким является вновь публикуемое его письмо одному из участников антипартийной группы «рабочей оппозиции» Ю. Х. Лутовинову. Не оставляя камня на камне от истерических причитаний Лутовинова, писавшего «нечто бессвязное» о «системе», В. И. Ленин со всей силой и страстью вождя революционного пролетариата рисует в этом письме, датированном 30 мая 1921 года, образ нового человека—строителя социализма, который

«...видя зло, берется деловым образом за борьбу: поддерживает открыто и официально кандидатуру хорошего работника Ивана, предлагает сменить плохого Петра, возбуждает дело—и ведет его энергично, твердо, до конца—против проходимца Сидора, против протекционистской выходки Тита, против преступнейшей сделки Мирона, вырабатывает (после 2—3 месяцев обучения новой работе и практического ознакомления с новой средой) деловые, практические предложения: ввести такую-то систему комиссаров или политкомов, изменить так-то порядки вот здесь, откомандировать столько-то заведомых коммунистов (со стажем таким-то) на такие-то места.

Вот такие пролетарии, даже потеряв свою пролетарскую профессию, умели строить Красную армию и побеждать с ней (вопреки тысяче изменников и проходимцев, кои были и остались тысячами среди военспецов и военных бюрократов).

Вот такие пролетарии никогда не дойдут до классовой роли размагниченного мелкобуржуазного интеллигента, беспомощно мечущегося, пасующего перед сплетней, называющего обрывки сплетней «системой»...»[1].

Из материалов, непосредственно относящихся к искусству, в сборнике помещены два документа, связанных с кино: письмо в Наркомвнешторг, Наркомфин, ВСНХ, Наркомпрос и П. И. Воеводину от 5 декабря 1921 года, и записка Л. А. Фотиевой на отзыве Н. К. Крупской на киносценарий П. И. Воеводина «Владимир Ильич Ленин» от 18 февраля 1922 года. В них затрагиваются вопросы организации кинодела в РСФСР и творческие вопросы кинодраматургии.

Первое письмо от 5 декабря 1921 года связано с попыткой разрешения проблемы сырья для кинопромышленности концессионным путем. Ленин писал:

«Наркомвнешторг—т. Лежаве
Наркомфин —т. Альскому
ВСНХ —т. Богданову
Наркомпрос —т. Литкенсу

т. Воеводину

В Москву приехал уполномоченный итальянской кинематографической фирмы Чито-Чинема, коммунист т. Кароти, с которым наше итальянское представительство вело предварительные переговоры относительно концессии на съемку и покупку фильмов в России и эксплуатацию этих фильмов в Италии.

Базой для переговоров с т. Кароти может служить имеющийся у него проект договора, оставляющий широкое поле для внесения в него необходимых изменений.

По сообщению уполномоченного НКВТ в Италии—фирма Чито-Чинема является солидным итальянским кинематографическим предприятием, которое финансируется Итальянским учетным банком и о котором должна быть справка в Финансово-счетном управлении Наркомвнешторга.

Дело это я считаю чрезвычайно важным *и спешным*.

Поручаю немедленно образовать совещание для рассмотрения предложения т. Кароти, выяснения всего дела и выработки соответствующего постановления Совета Труда и Обороны.

Созыв совещания и доклад в СТО в среду 7 декабря—за т. Воеводиным.

Председатель Совета Народных Комиссаров
В. Ульянов (Ленин)»[1].

Известно, что соглашение с упоминаемой В. И. Лениным итальянской кинофирмой не было заключено в виду неприемлемых условий, выдвинутых концессионерами[2].

Обстоятельства, связанные с созданием сценария «Владимир Ильич Ленин», представляют интерес для историков советского кино.

---

[1] Ленинский сборник XXXVI, стр. 250.

[1] Ленинский сборник XXXVI, стр. 371—372.

[2] А. Гак, Ленинская забота о киноискусстве. «Искусство кино», 1959, № 8, стр. 11.

В сценарной «Ленинниане» работа П. И. Воеводина была первым опытом, с которым к тому же познакомилась Н. К. Крупская, беседовавшая о своих впечатлениях с Владимиром Ильичем.

Нам легко понять мотивы, какими был движим П. И. Воеводин, дерзнувший создать сценарий о Ленине и революции. Как коммунист, поставленный партией к руководству фотокиноотделом Наркомпроса, он понимал необходимость разработки революционной тематики. Но поднять такую тему в то время было крайне трудно. И П. И. Воеводин делает попытку, которая находит поддержку в Художественном совете фотокиноотдела Наркомпроса. Однако автор считает, что одобрения сценария Художественным советом со стороны художественной и технической недостаточно, что требуется оценка работы со стороны идеологической. И, конечно же, самым лучшим было бы получить оценку от самого Владимира Ильича. Движимый лучшими побуждениями, он обращается с письмом к В. И. Ленину:

«Глубокоуважаемый Владимир Ильич!

Считаю себя обязанным и чрезвычайно важным для дела представить на Вашу санкцию написанный мною сценарий для агитационно-художественной, историко-революционной кинокартины «Владимир Ильич Ленин».

Сценарий этот утвержден в части художественной и технической Художественным советом из авторитетных киноспециалистов (режиссеров, художников и литераторов). Что же касается чисто идеологической интерпретации и политической выдержанности, то здесь я руководствовался исключительно моим политическим чутьем и могу дать для постановки мой сценарий, получивши от Вас заключение и согласие.

Помимо естественного авторского самолюбия (это первая работа в этой области вообще и в особенности первая попытка художественного отображения рабочего движения в России за последние сорок лет при Вашем непосредственном участии и под Вашим руководством), помимо моей материальной заинтересованности (фильма может быть продана и в другие страны) для меня в данном случае имеет первостепенное значение правильное понимание мною исторического процесса и правильное толкование роли и личности вождя пролетариата в момент борьбы нашей с классовыми врагами.

Ваше мнение и заключение относительно данной моей работы, Ваше согласие на принятие от меня, как одного из учеников Ваших, идущего за Вами с раннего детства вот уже больше двадцати лет, моего Вам посвящения имеет для меня значение не только строгой товарищеской критики, но и подтверждения необходимости приступить к той работе, какую я веду сейчас по истории нашей партии для Истпарта.

Прошу Вас, Владимир Ильич, простить меня за беспокойство и черкнуть мне несколько слов о представляемой Вам работе рабочего самоучки-литератора, желающего и в этой области принести пользу нашему общему пролетарскому делу.

Искренно уважающий Вас Петр Воеводин Марта 4-го дня, 1922 года.

P. S. Просил бы очень посодействовать перед т. Чичериным и Литвиновым о командировке на конференцию в Генуе опытного и надежного кинооператора от Всерос. Фото-кино-отдела т. Тиссэ, что очень важно для нашей истории.

П. Воеводин»[1].

Приложенный к письму сценарий был озаглавлен: «Через преграды—вперед и выше! (Владимир Ильич Ульянов-Ленин)» (Сценарий для исторической кинокартины в 6 частях)[2].

Частям были даны такие заглавия: 1. Во мраке царских застенков. Во власти царских опричников, 2. Оторванный от семьи и товарищей, покинувший любимую Россию, 3. Свергли царя—сохранили барина, 4. Торжество победителей—Ленин снова в подполье 5. Вождь народа Ленин строит новую Россию, 6. Россия под новым гербом. Сценарий содержал 71 пронумерованный тезис-сюжет[3].

Владимир Ильич попросил Надежду Константиновну познакомиться с трудом П. И. Воеводина. Прочитав сценарий, она написала следующий отзыв:

«Автор инсценировки хочет отобразить чуть не всю революцию. Выбор фактов часто случаен. Многие автобиографические подробности неверны.

Постановка чрезвычайно сложная, требующая массы участников, будет стоить бешеных денег, исполнение будет скверное и будет напоминать плохой лубок. Наша кинематогра-

[1] ЦПА ИМЛ, ф. 461, ед. хр. 9736, лл. 1–2.
[2] Там же, л. 3.
[3] Там же, лл. 3–10.

фическая техника очень плоха и отобразить то, чего хочет автор, не сможет. Пьеса вряд ли приемлема.

Н. Крупская»[1].

Ознакомившись с отзывом Надежды Константиновны, Владимир Ильич поручил секретарю Совнаркома Л. А. Фотиевой «Отклонить все на основании сего отзыва»[2]. И (надо думать), к огорчению автора, из секретариата Совнаркома пришло такое письмо:

«Тов. Воеводин.

По поручению В. И. Ленина, в ответ на Ваше письмо сообщаю следующее: Постановка Вашей кинокартины чрезвычайно сложна, требует массы участников и громадных расходов, исполнение будет неудовлетворительно, т. к. наша кинематографическая техника очень плоха, факты, изображаемые Вами, частью неверны, частью не должны приводиться в пьесе.

На основании этого Владимир Ильич считает нужным Ваше предложение о постановке Вашей пьесы отклонить»[3].

Отзыв Н. К. Крупской на сценарий П. И. Воеводина весьма поучителен. Он перекликается с творческими проблемами наших дней. В самом деле, первое замечание Н. К. Крупской: «Автор инсценировки хочет отобразить чуть не всю революцию»,— говорит нам о том, что автор расплывается, в его работе отсутствует осознанная сверхзадача. «Выбор фактов часто случаен»—свидетельство нарушения принципа типизации. И лишь на третьем месте у Н. К. Крупской говорится о неточности биографических подробностей.

Слабости первого сценария о Ленине нельзя отнести лишь на счет способностей автора. Ведь сценарий обсуждался и был утвержден Художественным советом «со стороны художественной и технической». Но, право, трудно даже представить, как можно было допускать мысль о возможности экранизации такого тезиса-сюжета: «14. Марксизм—новое евангелие угнетенных трудящихся масс». Автор считал, что дело с «художественной» стороны обеспечено, весь вопрос лишь в политической и идеологической оценке сценария. Но в том-то и дело, что в искусстве мастерство—это не внешняя оболочка, а идеологический фактор. И всякий, кто разрывает и противопоставляет форму и содержание, идейную направленность и мастерство идет против законов искусства, ослабляет его действенность.

●

Материалы Ленинского сборника расположены не тематически, а хронологически. Читая драгоценные строки разнородных по своему объему, характеру и тематике ленинских документов, мы слышим отголоски великих деяний первых лет революции и поражаемся силе и мощи ленинского гения. Многочисленные отряды советской читательской аудитории найдут в этой книге много интереснейших документов, которые помогут им осмыслить сегодняшнюю деятельность, глубже усвоить исторический опыт.

Читаешь драгоценные ленинские строки и восхищаешься далями политического, умственного горизонтов Владимира Ильича, простотой и отзывчивостью его сердца. И вновь и вновь думаешь, как верны слова Горького: большой, настоящий человек мира сего!

---

[1] Ленинский сборник XXXVI, стр. 431.
[2] Там же.
[3] ЦПА ИМЛ, ф. 432, ед. хр. 9736, л. 11.

Сергей Герасимов

# Размышления о молодых

Много новых имен появилось за последние годы в нашем киноискусстве. В большинстве это выпускники Института кинематографии. И, конечно, их творческая судьба не может не интересовать нас, кинематографистов старшего поколения. Уже одно то обстоятельство, что добрая половина кинокартин, выпущенных в прошлом году, сделана молодежью, не может быть оставлено без внимания.

Наступило время начать разговор о некоторых тенденциях, проявившихся в работе молодых.

У молодости всегда есть свои преимущества, есть свои неизбежные слабости, и формирование творческой зрелости немыслимо без широкой дискуссии вокруг наиболее примечательных работ.

Говоря «примечательных», я не имею в виду обязательный успех. Иной раз дискуссионный дебют молодого режиссера обещает больше, чем аккуратное чистописание, робко копирующее признанные образцы.

Проблемы новаторства неразрывно связаны со вступлением в самостоятельную жизнь каждого нового поколения художников. Молодости свойственно давать свои оценки сложившимся жизненным процессам, по-своему их объяснять, искать новые выразительные формы, и на поиски эти не только не следует сетовать, к ним следует отнестись с доброжелательным вниманием, ибо это—развитие жизни.

Именно в таком свете хочется взглянуть на работу нового режиссерского поколения.

Может быть, самое трудное в этой статье—выбор имен и их правильная расстановка. Я не ошибусь, если скажу, что среди достойных разбора режиссерских работ можно назвать не менее трех десятков, хотя многие из этих картин являются лишь заявками на будущее. И. может быть, правильнее всего, прежде чем обратиться к списку творческой молодежи, вспомнить одну из наиболее примечательных новаторских работ мастера старшего поколения—фильм Михаила Калатозова «Летят журавли».

Я помню, какое впечатление произвел этот фильм на молодежь нашей студии после первого просмотра. Люди выходили взволнованные до крайности, и я слышал, как с совершенно необычной страстью тут же у дверей высказывались первые суждения.

«После этого надо начинать все сызнова»,—говорили некоторые из молодых режиссеров.

«Картина учит по-новому видеть мир, по-новому его выражать».

Позже, когда я смотрел картину, я легко понял, что породило эту пламенность оценок.

Фильм прежде всего с необычайной резкостью ставил проблему развития художественных форм в кинематографе. И не только ставил, но и убедительно решал. Кинематограф как бы снова ожил. Из вялого, дремотного состояния, когда порой его динамическая выразительность подменялась вялым бормотанием, кинематограф словно бы снова выступил со свежей мускульной энергией молодого атлета. Это не могло не захватить, не взволновать, не вселить самых увлекательных надежд на будущее. И молодежь поняла это с особенной остротой, непосредственно связав эстетические открытия фильма со своими замыслами.

Именно после фильма «Летят журавли» появилось немало картин, которые проще всего обозначить как подражательные, но именно этого я бы не хотел сейчас делать. Я уверен, что даже при всей видимой подражательности все эти работы заслуживают самого серьезного внимания.

Стремление как-то опрокинуть стену ремесленничества еще и до фильма «Летят журавли» отличало некоторые работы моло-

дых. Здесь уместно вспомнить «Павла Корчагина» А. Алова и В. Наумова—картину, которая вызвала дискуссию не только у широкого зрителя, но и в кругу киноработников. Некоторые искренне поздравляли талантливых дебютантов, другие загадочно молчали, иные раздраженно косились на них.

В конце концов, можно было понять все эти три позиции. Работа была отмечена и жадностью к художественному самовыражению, и всей незрелостью юности, и многими неизбежными просчетами. Но в целом все же это было явление обнадеживающее, отрадное—в кино пришли люди не равнодушные, искренне желающие понять и глубоко оценить явления жизни, историю формирования нового, социалистического общества.

Все три фильма, сделанные Аловым и Наумовым, посвящены комсомолу, людям, которые находятся в том счастливом возрасте, когда у человека складываются убеждения, когда он, полный нерастраченных сил, начинает жить. Уже самый выбор молодыми режиссерами своей, близкой темы нельзя не приветствовать как проявление последовательной принципиальности в отношении к миру.

В картине «Павел Корчагин» режиссеры выдвинули на первый план исконные права кинематографа на свою особую, лишь ему присущую выразительность. Они сумели вдохновить и объединить весь коллектив вокруг своей художественной идеи, добиться вместе с оператором возрождения некоторых приемов немого кинематографа—и в точке зрения аппарата, и в принципах освещения, и во внутрикадровой композиции,—какие давно уже (и напрасно!) признавались старомодными или даже архаичными.

И в этом была их немалая заслуга, хотя, повторяю, с жадностью юности они иной раз путали средства и цели. Картина получилась во многом перенасыщенной самодовлеющей энергией приемов в ущерб свободному и естественному раскрытию мысли, которое так характерно для литературного первоисточника.

Здесь можно вспомнить соотношение кинематографа и литературы, допустим, в «Чапаеве» Васильевых. Ведь там именно поразительное соотношение кинематографа и литературы дало тот поистине классический эффект, который и сейчас остается непреходящим и поучительным. В фильме «Павел Корчагин», разумеется, сказались и возраст авторов, и иное время, и иные художественные цели. Едва ли Алов и Наумов хотели полностью воспроизвести знаменитый роман Николая Островского. Они даже назвали свой фильм иначе, роман послужил как бы фундаментом для нового архитектурного сооружения с применением других пропорций и других фактур.

Нужно ли порицать за это фильм и его создателей?

Тут все, конечно, зависит от точки зрения.

С позиций уроков «Чапаева» это вредное и во многом наивное заблуждение. Но разве можно остановить развитие жизни, а стало быть, и развитие искусства и посчитать единственным эталоном ту или иную сложившуюся реалистическую форму? И самый факт появления такого фильма, как «Павел Корчагин», принятие его очень большим числом молодых зрителей заставляет о многом и многом задуматься художников кинематографа.

Я вспомнил сейчас о фильме «Павел Корчагин» не для того, чтобы начать последовательный разговор по всему списку молодых режиссеров, но лишь в связи с тем своеобразным потрясением, какое вызвало уже позже появление фильма Калатозова «Летят журавли».

Та динамическая энергия в раскрытии жизненного материала, к какой стремились Алов и Наумов, нашла свое полное и законченное выражение в работе зрелого, талантливого мастера Михаила Калатозова.

Успех фильма был чрезвычаен и внутри страны и за ее пределами, и мы вправе гордиться такой работой, хотя, разумеется, не лишаем себя права подходить к ней с критических позиций.

Каждый из нас в новом произведении менее всего хочет повториться, отправиться в путь старой, хоженой тропой; мы постоянно ищем новое, видя в новизне важную сторону художественного творчества. Но каждому художнику новизна открывается по-своему, и в этом счастливое свойство искусства как одного из средств познания мира. Для меня новизна—это прежде всего глубина постижения мира, его реальной, конкретно-исторической сущности. Именно этого я ищу, как зритель, отправляясь на просмотр новой картины. И когда нахожу эти черты в фильме, ухожу обогащенный, когда же не нахожу их, то даже при всем блеске внешне выразительных форм остаюсь равнодушным.

Но тут законно спросить, как следует понимать «глубину постижения?» Ты идешь

по улице, навстречу тебе движется поток людей. Каждый из них может быть (применяя кинематографическую терминологию) участником массовки, групповой сцены, эпизода или исполнителем главной роли. Представить себе сообщество людей в окружающей действительности как гигантскую сумму главных ролей—здесь, видимо, и заключен тот идеал, возможно, та наивысшая художественная цель, к которой вправе стремиться художник нашей эпохи. Глубинные причины поступков героя, общественные связи, определяющие исторически-конкретные особенности его бытия,—вот та область, где каждый вправе искать неповторимую новизну. Если у меня есть претензии к превосходной работе Калатозова, то именно в этой плоскости. Я мог бы отнести свои упреки целиком в сторону сценария, но это было бы несправедливо прежде всего потому, что Розов далеко не случайный человек в драматургии и его дарование мне симпатично и дорого. Во-вторых, я бы не сделал этого потому, что режиссер масштабов Михаила Калатозова, в конце концов, занимает последовательно авторскую позицию и в формировании концепции произведения и во всех способах художественного решения фильма.

Как раз в авторской концепции фильма «Летят журавли», мне кажется, не хватает той мужественной анатомии, какая вскрывает любую область жизни с единственным стремлением понять первопричину любого явления.

Пафос главного, думается мне, никогда не должен уступать пафосу второстепенного. Таким главным для всех нас является коммунистическая идея. Она составляет истинное содержание всей жизненной борьбы современников, хотя проявляется в самых различных масштабах и в бесконечном многообразии жизненных форм.

Именно эта борьба за коммунистическую сущность человека, за его новаторское самоутверждение в среде сохранившихся еще предрассудков, инерции опасных привычек, эгоистических самоамнистий является непреходящей силой и нашей общественной жизни и нашего творческого метода, о котором речь впереди.

И все же фильм «Летят журавли» проложил дорогу для развития новых реалистических форм. В этом его непреходящее значение для нашего киноискусства.

Но не является ли этот фильм лишь звеном в непрерывном процессе обогащения кинематографического языка? Нет. Такая оценка была бы и неточной и несправедливой. Я могу не сочувствовать любовной драматической коллизии, которая и в замысле и в разработке кажется мне чересчур женственной и поверхностно прихотливой, но в лучших сценах фильма есть та обаятельная, сильная, мужественная решительность, которая единственно соответствует всей поступи нашей жизни, требующей от человека крепких сил и ясного разума.

И думается, что именно это качество фильма оказало свое решительное влияние на многие последующие работы молодых кинематографистов. И прежде всего работа Урусевского, замечательного советского оператора, для которого камера приобрела подвижность и наблюдательность пытливого человеческого глаза, заставила многих и многих операторов, а вместе с ними и режиссеров по-новому понять силу кинематографического зрения.

Но пока еще острота глаза в подавляющем большинстве картин не совпала с масштабом замысла. Именно это обстоятельство породило ряд работ, где поиски выразительного приема начисто заслонили для режиссеров их главную цель—проникновение в глубину материала.

К этим картинам, думается мне, принадлежит третья картина Алова и Наумова «Ветер». В ней стремление к острому кинематографическому выражению идет впереди мысли и чувства, впереди познания изображаемой жизни. Режиссерское «я» берет верх над реальным содержанием образов.

●

В списке этих работ одно из первых мест могбы занять также и фильм «Чужие дети» режиссера Тенгиза Абуладзе. Фильм этот привлек пристальное внимание и зрителей и критики. И это, разумеется, нельзя считать случайным.

Обращаясь к анализу картины, я хотел бы проявить максимальную осторожность, так как вокруг нее уже сложились крайние суждения: иные склонны восторгаться фильмом, иные—начисто отрицать его, видя в нем не больше чем наивное подражание неореалистическим образцам. Я не могу согласиться ни с той, ни с другой точкой зрения. Прежде всего, налицо талант, который ко многому обязывает. Талант, на мой взгляд, необработанный, рассредоточенный, главным образом, вследствие неустойчивого, не сложившегося

еще мировоззрения молодого художника. Как досадно бывает слышать в ответ на подобные размышления отповедь, что, мол, мировоззрение мировоззрением, а дарование дарованием.

Думается, оба эти явления представляют собой стороны единого целого. Для меня художник, освободивший себя от необходимости заявить свое политическое кредо, художник, считающий, что он может закрыться от любой жизненной реальности и таким образом от общественной критики щитом своего таланта,—человек или бесконечно наивный или недобросовестный.

Другое дело, что такой художник всегда найдет свою публику.

Я меньше всего сочувствую казенному стремлению изобразить всю массу зрителей как нечто единое, объединившееся под хоругвями здравомыслия, прогресса и хорошего вкуса. Неверно это. В зрительской массе вы наткнетесь и на мещанина, и на двоедушного Тартюфа, и на бездумного пожирателя жизни, более всего озабоченного проблемой «лишней котлеты». И как раз эта часть зрительской массы склонна зевать и вертеться на своих стульях, когда на экране появляется свежая мысль, более или менее глубоко задевающая наши общественные интересы. Именно эти зрители, шаркая ногами и ругаясь, покидают фильмы, подобные «Поэме о море», и пускают слюни на «Женихе для Лауры». Это мещане, скажете вы,—стоит ли о них говорить?

Конечно, стоит и необходимо говорить, потому что они входят в 220 миллионов нашего народа и их никак не сбросишь со счетов. Следовательно, надо бороться за вкусы каждого из них. Это наше прямое партийное дело.

Есть и другие зрители, которых не подденешь на слащавость шлагеров и иную лубочную стряпню. Эти имеют четкие эстетические позиции, не идущие далее «мира искусства». Они тоже ходят в кино за эстетикой, так сказать, «великого вечного», прилично прикрывают рот, зевая при появлении на экране тех или иных общественных столкновений, и смотрят на наш социалистический мир как на место службы, где новым выступает не сама жизнь, а новая номенклатура и терминология.

Вот именно в сторону этих элементов нашего общества и направлен пафос картины Абуладзе. Хотел он того или не хотел, его поиски не продвинулись дальше импрессионистических зарисовок. А ведь в основе кинематографа, в основе его художественного гения лежит не внешняя, а внутренняя динамика, какую сумел открыть уже в «Броненосце «Потемкине» Сергей Эйзенштейн. Та самая внутренняя динамика, какая затем помогла обнаружить и показать сложнейший процесс формирования нового человека во всех наших лучших картинах.

Мы часто, вспоминая фильмы 30-х годов, спрашиваем при этом: что составляет их неувядаемую свежесть и силу?

Разумеется, мы многое приобрели с тех пор, но тогда кинематографисты моего поколения опережали жизнь с энергией молодости, раскрывая для себя самые глубинные секреты новой общественной мощи. А затем, в силу многих и многих причин утратив вкус к первооткрытиям, многие из нас обогащали лишь свою профессиональную технику, в то время как истинная сердцевина мастерства всегда в стремлении к постижению жизни.

И сейчас, когда у нас принимают эстафету наши молодые соратники, мы должны судить их работы по этим истинным законам искусства, не обманывая их, не затуманивая им головы поверхностными комплиментами по поводу тех или иных успехов, достигнутых в технике нашей многосложной профессии. Мы должны раскрывать им терпеливо и настойчиво истинную суть самой профессии, столь же ответственной, как и профессия литераторов, учителей жизни.

Для того чтобы объяснить до конца свои позиции в отношении фильма Абуладзе, мне пришлось сделать это распространенное отступление, иначе я рисковал остаться непонятым.

Да, в фильме «Чужие дети» есть своя маленькая правда. Правда эта заключается в том, что люди во всем мире в общем п о х о ж и друг на друга, даже более похожи, чем различны. Мысль эта стара, как мир. Значительно новее мысль, что люди, рожденные всем своеобразием советского социалистического строя, во многом уже счастливо н е п о х о ж и на своих предшественников, хотя и несут на своих плечах еще тяжкий груз, унаследованный от грязного и подлого старого мира.

Ведь в конце концов, именно поэтому в дискуссии о фильме «Поэма о море» так решительно прозвучал голос передового, по-партийному интеллигентного зрителя в защиту этой во многом технически несовершенной, но по сути глубоко новой советской картины.

Вот этой-то новизны, новизны постижения самого «зерна» нашего общественного человека и нет в фильме Абуладзе. Хотя и актеры играют с вполне убедительной достоверностью, и есть отлично срежиссированные сцены, и проявлено немало вкуса в решении иных эпизодов, спорящих, правда, с безвкусицей других. В первом случае можно, например, вспомнить финальную сцену, где дети бегут за поездом, а их названная мать, не выдержав, выпрыгивает из тамбура. Противоположный пример — история женщины-соблазнительницы.

Похожа ли жизнь в фильме «Чужие дети» на жизнь советского города Тбилиси 1957 или 1958 года? Да, разумеется, похожа, но ровно настолько, насколько режиссером был избран наиболее отвлеченный аспект для изображения видимой жизни. И меня даже мало смущает то обстоятельство, что в поле зрения режиссера не попали чисто внешние признаки жизни советского города со всем его созидательным, строительным ритмом. Речь идет не о фоне, ибо легче всего ради новизны показать на экране индустриальные или строительные задники.

Речь идет о характеристике людей, о всей неповторимой особенности их общественных отношений, без которых не существует советская действительность, без которых изображенная жизнь становится объективной ложью.

И здесь встает главный вопрос: можно ли дробить художественную цель? Да, в природе кинематографа дифференциация явлений — одна из важнейших особенностей художественного процесса. Но мы не должны забывать о еще более важной его особенности—о сознательном, целенаправленном воссоединении элементов, воссоединении, проникнутом духом осмысления фактов, стремлением художника проникнуть в их диалектику, объединить вокруг генеральной мысли все художественные доказательства.

И если говорить о преемственности Абуладзе от неореалистов, то нужно сказать, что преемственность эта сказалась в наивном восприятии самых слабых сторон неореализма—практической невозможности до конца целеустремленно осмыслить все кропотливо воспроизведенные стороны жизни.

Таким образом, своеобразный полемический успех фильма «Чужие дети», как лакмусовая бумажка, обнаружил в том или другом зрителе черты духовной слабости, непонимания нового, социалистического мира, наступающего всей силой своих общественных завоеваний на эгоистического одиночку,—те черты, которые закономерно еще присущи части зрительской массы. Должны ли мы сделать необходимые скидки на молодость автора?

Нет, напротив, надо сказать Абуладзе, что его дарование, отчетливо проступающее в деталях фильма, настойчиво требует себе иного применения, нуждается в иных масштабах, что его творческая судьба неотделима сейчас от широты его политического кругозора, от желания увидеть окружающий мир не в поверхностных, иллюзорных, а в глубинных, действительных связях.

Сказать это необходимо, потому что нечеткость, расплывчатость, а в чем-то и ошибочность его воззрений вредят прежде всего самому художнику, ставят его порой на неверные позиции. Думается, что именно здесь следует искать причину появления высказываний Т. Абуладзе о польской кинематографии, напечатанных в газете «Заря Востока», в которых односторонне и некритически оценены сложные процессы, происходящие в польском киноискусстве. Расхвалив все без исключения работы польских кинематографистов, Т. Абуладзе не проявил ни зрелости, ни проницательности советского художника.

Я хочу обратиться также к работе еще одного молодого режиссера—к фильму «Зеленый фургон» Г. Габая. У фильма этого оказалась сложная судьба.

Поставленный по известной повести А. Козачинского, умно и бережно переработанной для кинематографа Григорием Колтуновым, фильм встретил поначалу в среде киноработников недоуменное неприятие. Новизна его лежит прежде всего в литературном первоисточнике, о котором, как и о каждом интересном произведении, можно немало поспорить, но которое, бесспорно, отмечено своеобразным дарованием писателя-патриота.

Интонация повести Козачинского в высшей степени своеобразна. Рассказ ведется как бы от лица мальчика, едва вступающего в сознательную жизнь. События развертываются в период установления Советской власти в Одессе. Действуют в повести и в фильме самые различные силы, для которых, когда речь идет о врагах, писатель находит всякий раз новые оттенки иронии—то веселой, то злой. Когда же автор изображает своих, интонации его приобретают оттенок доброго, отеческого юмора. Именно эта интонация и составляет очарование произведения, его непов-

торимую и привлекательную особенность. И вот в фильме, когда он был сделан, многое оказалось непривычным, настолько непривычным, что нашлось немало желающих выправить фильм, втиснуть его в прокрустово ложе привычных критических мерок, сложившихся в редакциях и канцеляриях.

Но, прежде чем приступить к разбору этой любопытной работы, быть может, разумнее будет подумать о некоторых еще недостаточно исследованных возможностях самого нашего метода—метода социалистического реализма.

●

Являясь методом революционного познания жизни, социалистический реализм столь же безграничен в сфере своего действия, как и сама жизнь. Однако наименее исследованной его стороной, мне думается, до сих пор является соотношение самого метода и жанров—драмы, комедии, трагедии, буффонады и т. д. В этом вопросе существует еще немалая путаница, поэтому разобраться в нем следует с наибольшим вниманием, ибо теоретическая неразработанность проблемы пагубно сказывается на практике.

Поучительным примером может явиться опыт одного из величайших писателей—Н. В. Гоголя, в котором, как известно, читатели и критика видели одновременно и пылкого романтика и неумолимого реалиста. Из-под его пера вышли, с одной стороны, «Вий» и «Страшная месть», с другой—скрупулезно реалистическая «Шинель», ставшая поистине первым уроком для всей русской реалистической школы.

Приемы, которыми пользовался писатель, в том и другом случае были глубоко различны; и все же мы можем легко различить единую гоголевскую интонацию. Она слышна даже в наиболее законченных романтических сочинениях и резко отличает его мироощущение, скажем, от мироощущения немецких романтиков, в частности Гофмана.

Думается, что это происходит именно вследствие того, что Гоголь, в особенности Гоголь периода «Вечеров на хуторе близ Диканьки», выступает со всей своей сказочной фантастикой как истинный и убежденный реалист, неразрывно связанный с народом. Не покидающая его лукавая, веселая усмешка, давшая писателю полное право говорить от имени пасечника Рудого Панька, много повидавшего в жизни, придает «Вечерам на хуторе» немеркнущую силу народности. Но именно здесь вступает в силу та естественная великолепная жанровая условность, какая, перешагнув через время, вошла неизбежным элементом в современную реалистическую комедию или буффонаду. Без этой условности самый жанр, по сути, не существует.

Не поняв этого, невозможно приступить к критическому анализу любой комедии положений, да и острой комедии характеров, где гипербола, находящаяся на грани невероятного, присутствует вполне законно.

Как раз в непонимании этого обязательного условия жанра—истоки недоброжелательной критики «Зеленого фургона».

Другое дело, что гиперболическая аллегоричность, к которой то и дело прибегают авторы фильма, не всегда удается им полностью, что некоторые эпизоды выполнены неуклюже, что в них отсутствуют необходимые для успеха самого жанра легкость и точность. Но нельзя отвлечься от того, что действовали создатели фильма сообразно законам жанра, и обвинять их за это не только несправедливо, но даже вредно.

Возникает иной вопрос—можно ли вообще столь значимые исторические события, как установление Советской власти на юге Украины, избрать предметом шутливого пересказа? Я думаю, что это обстоятельство в первую очередь обескураживало редактуру и критику фильма. Но, право же, такая постановка вопроса не может быть достаточно серьезной и глубокой. Ведь если подходить с такой меркой к окружающей действительности, то любой процесс, так или иначе влияющий на строительство коммунизма в нашей стране, настолько важен и серьезен для жизни общества, что может оказаться неподвластным шутке. Именно от такого предвзятого суждения чаще всего страдает наша комедия.

Мы нередко напоминаем друг другу, что смех является величайшим оружием и в разоблачении отрицательных явлений и в утверждении положительных. Но на практике пока еще отступаем от этой истины, пугаясь непривычности веселого, шутливого или иронического аспекта в изображении жизни.

Связав все эти размышления с вопросом о сфере действия метода социалистического реализма, хочется настойчиво утвердить право социалистического реализма на самое широкое и самое смелое использование различных жанровых черт—и прежде всего комедийных—в художественном истолковании многообразных жизненных явлений.

Мне привелось видеть три варианта фильма «Зеленый фургон». Первый вариант озадачил и даже рассердил потерей чувства меры в поисках комического и, с другой стороны, наивной неуклюжестью некоторых сцен, в особенности связанных с приходом Красной Армии в Одессу. Но все же сразу можно было понять, что фильм делал молодой художник, одаренный своей, особой интонацией,— что так важно при вступлении в самостоятельную творческую жизнь.

Второй вариант, родившийся в результате серьезных критических замечаний, поразил меня авторской смелостью в тех решительных исправлениях, какие были сделаны. Я говорю—а в т о р с к о й  с м е л о с т ь ю, хотя наша молодежь по простоте душевной полагает, что смелость эта более всего проявляется в упрямом отстаивании своих иной раз очень ошибочных позиций. Здесь авторская смелость как раз и выразилась в том, что, отойдя от своей работы на необходимое расстояние, внимательно выслушав товарищескую критику, автор сценария и режиссер нашли в себе мужество принять эту критику не формально, а творчески. Они дали вторую, улучшенную редакцию фильма, которая показалась мне и убедительной, и значительной, более профессиональной, и нисколько не утратившей своего интонационного своеобразия.

За это и надо поощрить авторов, проделавших трудную и мало благодарную работу в области сложного и неразработанного еще жанра комедии.

Не следует бесконечно сужать возможности нашего метода, сводить его кругозор до рамок канцелярского устава. Об этом надо сказать не во имя сохранения того или иного варианта того или иного фильма, а во имя большого принципиального разговора по поводу наших художественных задач и способов их решения методом социалистического реализма.

Появление «Зеленого фургона», фильма во многом незрелого, обращает нас к серьезным размышлениям вокруг дальнейшей разработки метода нашего искусства. Сам же по себе поиск Габая в области комедии немало добавляет к здоровому стремлению молодежи раскрыть для себя всю широту и все разнообразие способов реалистического воплощения жизни в искусстве.

•

Я уже оговорился в начале статьи, что не смогу разобрать все и даже большинство последних работ режиссерской молодежи. Однако, говоря о молодых художниках, несправедливо было бы не упомянуть целую группу уже сложившихся режиссеров, среди которых в первую очередь хочется назвать Г. Чухрая, поставившего широко известный не только у нас, но и за рубежом фильм «Сорок первый» и подтвердившего свое дарование новой картиной «Баллада о солдате». В интересах истины следует даже сказать, что «Баллада о солдате» есть скорее не подтверждение, а значительно более цельное и щедрое раскрытие чудесного режиссерского дарования Григория Чухрая.

Последний его фильм, получивший уже широкую оценку в журнале, явился для режиссеров старшего поколения одновременно и отличным художественным подарком и серьезным напоминанием. Напоминанием о покоряющей силе живой интонации, а более всего о пристальном внимании к светлому внутреннему миру нового человека, ради рождения которого было пролито столько крови и слез. Вслед за Чухраем следует назвать С. Ростоцкого, последовательно разрабатывающего современный советский характер во всем его своеобразии; Ю. Егорова, пробующего свои уже вполне сложившиеся силы в различных жанрах кинематографа; Л. Кулиджанова, в картине которого «Отчий дом» ярко проявилось стремление к психологической углубленности в раскрытии образов современников.

При всей неполноте этого списка работа каждого из молодых режиссеров заслуживает серьезного критического разбора.

Мне хочется лишь сказать в заключение, что выступления молодых обнадеживающе говорят об искреннем стремлении познать жизнь, познать своего героя и выразить его с той исчерпывающей реалистической полнотой, какая делает кинематограф наиболее народным и любимым искусством.

И каждый из нас, старших товарищей, готов помочь молодежи своим опытом и одновременно во имя развития нашего новаторского искусства поставить самый этот опыт под сомнение. Мы готовы и к этому и рады, когда они, наши молодые восприемники и друзья, вступают с нами в творческие бои. Пусть они знают только, что одного мы им никогда не простим—не простим удобного ремесленничества, пошлого мелкодумья, а более всего равнодушия, которое означает смерть художника.

За круглым столом

# Что мешает нашему содружеству?

Редакция нашего журнала пригласила нескольких сценаристов и режиссеров, чтобы откровенно поговорить...

Нет, не о том, кому принадлежит ведущая роль в киноискусстве! Давно все согласились с тем, что ведущая роль и в театре и в кино принадлежит драматургии. Редакция пригласила сценаристов и режиссеров, чтобы выяснить — почему так затянулись чисто «цеховые» пререкания, мешающие содружеству писателей и кинематографистов.

Открывая беседу от имени редакционной коллегии журнала, Л. ПОГОЖЕВА напомнила:

— Столько лет, сколько существует кинематография, существует, пожалуй, и спор о том, кто важнее, кто должен играть главную роль в создании фильма — режиссер или кинодраматург? Временами этот спор принимает ожесточенный и совсем не творческий характер.

В 1935 году группа режиссеров была у Горького, беседовала с ним. Потом Горький говорил: «Зачем приходили эти люди? Затем ли, чтобы найти и установить в работе своей линию дружеского единения с литераторами, или же только для того, чтобы отстоять в неприкосновенности какие-то занятые ими позиции, традиции, права?»

Прошли десятилетия, но спор не был закончен. Временами он вспыхивал с особой силой. В 1958 году на творческой конференции работников кинематографии он возник снова в разных формах в выступлениях режиссера Ю. Райзмана и кинодраматурга А. Каплера.

Мы, может быть, и не стали бы возвращаться к «проблеме примата», ибо в таком аспекте —«кто важнее»— спор этот кажется ненужным, даже смешным. Значение кинодраматургии как идейно-художественной основы фильма так же бессмысленно отвергать, как и утверждать за режиссером ограниченную роль посредника между писателем и зрителем. Повторяю, вряд ли стоило бы этим заниматься, если бы образовавшиеся с годами недружеские взаимоотношения не мешали развитию киноискусства.

Мы обеспокоены сегодня не выяснением вопроса о «примате», а большим, увы, слишком большим количеством вышедших на экраны в последнее время плохих и посредственных картин. Ремесленная, штампованная драматургия уживается в них с беспомощным и безвкусным режиссерским решением.

Можно ли объяснять все эти горестные провалы отсутствием таланта и знания жизни у их авторов? Конечно, в огромной степени—да. Но, возможно, имеют место и другие причины, пусть небольшие, какие-то камешки на пути к успеху? Может быть, сценаристы в силу сложившихся условий на производстве не могут влиять на процесс съемок, и поэтому их замыслы появляются на экране в столь обедненном, искаженном виде? Или суть в другом—в том, что режиссерам навязывают заведомо слабые сценарии и они ставят фильмы, не веря в успех? Возможно и третье — иногда индивидуальности режиссера и сценариста не подходят друг другу, и от их «брака без любви» рождаются дети слепые, косые и хромые... Это вопросы важные — они одновременно и творческие и организационные. Попробуем в них разобраться, послушав драматургов и режиссеров. Поговорим начистоту, как люди, одинаково заинтересованные в расцвете нашего любимого искусства.

А. КАПЛЕР:

— Вначале несколько слов к постановке вопроса. Кажется, нам следует говорить не столько о сценаристах и режиссерах, сколько о сценарии и постановке. Это облегчит теоретическое осмысление проблемы, ибо творчество не будет намертво прикреплено к профессии. Исходя из профессии, мы не должны были бы позволить актеру С. Бондарчуку стать режиссером «Судьбы человека»; исходя опять-таки из узкопрофессиональной точки зрения, А. Довженко не смел бы написать «Поэму о море» и другие свои замечательные вещи. Естественно, что этот вопрос должен решаться индивидуально, ибо мы имеем дело с творчеством. Но в то же время ясно, что есть какие-то общие правила. Сценарист пишет сценарий, режиссер ставит картину, актер играет роль. Исключения только подтверждают эти правила. И тут, не умаляя ничьих достоинств, необходимо подумать о природе творчества в кино.

Сценарист, драматург не имеет никакого материала для своей работы, кроме действительности. Он и действительность; действительность и чистый лист бумаги, лежащий на столе перед писателем,—вот что, с моей точки зрения, в нашем искусстве первично. (Разумеется, я говорю о настоящем сценаристе, не о ремесленнике.) Итак, сценарий появился. Однако после того как режиссер выбрал его, начинается сложный процесс обогащения сценария творческой индивидуальностью постановщика, его знанием жизни, его взглядами на те или иные процессы ее. Происходит сочетание работ единомышленников, в противном случае нельзя надеяться на возникновение подлинного произведения искусства.

Это первое. что мне хочется сказать, особенно потому что в Институте кинематографии, как правило, учат обратному: что функции режиссера первичны.

Однако кроме вопроса о так называемом примате существует еще множество важных вопросов, среди которых главный заключается в том, что литератору в кино... нечего делать. Такова практическая сторона дела.

История кино складывалась так, что фигура режиссера возникла в ней раньше, чем фигура драматурга. Именно режиссеру мы обязаны созданием выразительного языка нового искусства: монтажа, крупного плана и т. д. Однако, полностью выявив себя как профессию, режиссура пришла к выводу, что без литературы она существовать не может. Виновен в этой ее потребности был не столько появившийся в кино звук, сколько настоятельное желание наиболее полно выразить в искусстве свое время, что, конечно, невозможно без определенной организации жизненного материала в сюжеты, образы, конфликты, то есть без сценария.

Такое положение сложилось давно, но теперь его почему-то хотят изменить— если не теоретически (хотя и это бывает), то фактически.

А между тем сценарист, как и режиссер, работает для того, чтобы иметь возможность говорить с аудиторией на важные для современности темы. Без этого вся его деятельность как художника лишается смысла. Вопрос об авторстве сценариста так осложнился всевозможными опосредствованиями, что иногда просто руки опускаются. Если принято говорить, что существует картина Ю. Райзмана «Коммунист» или картина М. Ромма «Человек № 217», то существует ли авторство Е. Габриловича? Точно такой же вопрос можно задать о каждом из нас. Необходимо все поставить на свое место. Необходимо — для того чтобы избежать разногласий, порой очень резких, среди работников кино. Это надо сделать в интересах самого искусства кино.

Ю. НАГИБИН:

— Казалось бы, мне, литератору-профессионалу, лишь недавно пришедшему в кино, должен особенно импонировать разговор о первенстве сценариста в процессе создания фильма. А между тем у меня возникло чувство протеста. Возникло потому, что я не вижу этой острой антагонистической проблемы: сценарист— режиссер.

Не знаю, может быть, мне особенно повезло, но я работал с тремя разными режиссерами дружно и увлеченно. Материал, который я предлагал, был близок режиссеру,

но тем не менее мне казалось вполне естественным, что в процессе работы он старался повернуть его в какую-то свою сторону. Я стремился понять его замысел и подсказать решение, удовлетворяющее нас обоих. Иной формы работы я не представляю.

Нельзя резко разграничить режиссера и сценариста — из этого практически ничего не выйдет. Ведь сценарист заранее знает, что между ним и зрителем находится другой — равновеликий — человек. Если этого не принять как данное, нельзя работать в кино. И в этом нет никакого унижения для великолепной профессии кинодраматурга. Когда в основе фильма лежит талантливый сценарий — автора этого сценария знают как знают, например, Габриловича; когда лежит дрянцо — никого не интересует имя человека, который это дрянцо написал. Так что, думается, говорить о каких-то чуть ли не неизбежных распрях между режиссером и сценаристом не стоит. Писатель и режиссер взаимно влияют друг на друга в процессе совместной работы.

Но зато стоит поговорить о другом—о тех людях, которые порой стоят между режиссером и сценаристом и мешают им работать. Конкретный пример. Мы с В. Шределем сделали фильм «Ночной гость»— фильм, по признанию многих, удачный. Потом сделали другой фильм — не знаю, удачный ли, но мы сказали то, что хотели сказать, и работали в содружестве. Однако на «Ленфильме» нас развели, исходя из каких-то «высших» соображений. Вот такие-то дела зачастую и отвращают от кино и профессионалов-писателей и начинающих сценаристов. Именно в этом я и вижу проблему, которую надо решать.

М. ПАПАВА:

— Мне кажется, что весь вопрос заключается в одной простой вещи—в индивидуальности художника. Если мой сценарий ставит режиссер, по-своему, но интересно думающий о тех явлениях, о которых мне хочется рассказать— я охотно забываю о своем «приоритете» и работаю с ним вместе. Но часто бывает так, что именно этой индивидуальности у режиссера как раз и нет. Есть профессионал-постановщик, то есть человек, знающий выразительный язык кинематографа, но не нашедший ни своего стиля, ни себя самого в искусстве. Вот тогда я начинаю злиться и активно не соглашаться с тем обстоятельством, что у этого, еще явно не сформировавшегося художника есть передо мной несомненные преимущества. Он — штатная единица, и от того, хочет ли он ставить фильм по моему сценарию или нет, зависит многое. И вот здесь необходимо тактичное вмешательство либо руководства творческого объединения, либо Художественного совета студии, вмешательство, которое все должно поставить на свои места.

Однако то, о чем я говорил,— лишь одна сторона дела. Есть и вторая, куда более печальная. За последние годы разговоры о сценарии приняли столь странный и острый характер только лишь потому, что сценарий, как кинематографический жанр, перестал существовать. Стали писать литературное произведение вообще, произведение, которое можно перевести и на язык кино. И естественно, что этот полуфабрикат требовал категорического вмешательства режиссера с точки зрения компоновки, монтажа, сложных переходов и т. д. Вот и сейчас есть огромное число литературных простынь, которые не стали ни произведениями для кино, ни вообще произведениями искусства. И это самое существенное, ибо при теперешних планах студии обязаны снимать много картин, и они их снимают, беря в производство полуфабрикаты. Хорошо, если эти полуфабрикаты попадают в опытные и талантливые руки, ну, а если нет? Один неумелый человек «дописывает» или «дотягивает» (суть не в словах) то, что сделал другой неумелый человек.

Таково существующее положение вещей—положение временное. Некоторые же режиссеры считают его закономерным и смотрят на сценарий как на сырье для будущего фильма. Вот против этого я категорически возражаю.

Что же надо сделать, дабы установить равновесие сторон? Прежде всего литератор, работающий в кино, должен предлагать в качестве сценария не схему и не лирическое отступление, а увиденный им фильм. Вот тогда писатель будет на равных

началах с режиссером и будет вести спор (если он возникнет) о конкретных вещах. Второе: надо категорически возражать против попыток соединения несоединимых творческих индивидуальностей. А это частое явление. Режиссер, видя в сценарии моменты, которые его «устраивают», начинает по этой пуговице шить пальто. Конечно, ничего путного в этом случае не получается и получиться не может, но все же он шьет.

И третье. Вряд ли кто-нибудь станет оспаривать, что процесс работы режиссера над сценарием сложен. Его нельзя рассматривать как простую раскадровку. Это—творчество. А раз так, надо закрепить существующее положение и с правовой точки зрения. Это надо было сделать давно, и тогда исчезли бы всякие разговоры о принудительном соавторстве и т. д. и т. п.

## Г. ЧУХРАЙ:

— Говоря откровенно, мне кажется странным, что серьезные люди всерьез обсуждают, кто главнее—режиссер или сценарист. Спор этот напоминает тот вопрос, который часто задают детям: ты кого больше любишь—папу или маму? Сценарист есть сценарист, и без него не может возникнуть фильм. Режиссер есть режиссер, и без него тоже не может возникнуть фильм. Кинокартина может появиться только как результат содружества коллектива художников. И, кстати сказать, в Институте кинематографии меня как раз этому учили, а не тому, как говорил Алексей Яковлевич Каплер, что функции режиссера первичны.

Моим первым учителем был С. И. Юткевич, который очень радовался, когда мы, студенты, сами что-нибудь писали. Но радовался своеобразно. «Очень хорошо,— говорил он,— что вы сами пишете, только мне этого не нужно. Вы — режиссеры и обязаны понять, что хочет сказать автор». И мы этому учились. Однако, когда приблизились к выпуску, поняли, что далеко не всякий сценарий писателя выдерживает такое углубленное чтение. И поэтому встал вопрос: как быть?

И на него нам ответил другой наш учитель—М. И. Ромм. Он был совершенно согласен с точкой зрения С. И. Юткевича, но добавил лишь одну мысль, к сожалению, очень верную. Он говорил, что жизнь в кинематографе сложилась так, что хороший сценарий—редкость. Значит, вы должны уметь находить эти хорошие сценарии; если же их нет—умейте находить хороших авторов и помогать им. То есть, он предлагал нам относиться к сценарному творчеству не академично, а так, как подсказывает жизнь. И, по-моему, Ромм абсолютно прав. Что было бы со мной, если бы я встал на ту точку зрения, что всякий сценарий абсолютно священен? Что я не имею права ничего в нем изменить, не имею права спорить с автором, думать вместе с ним? Вряд ли такая позиция верна и плодотворна. Хотим мы этого или не хотим, но мы должны действовать по обстоятельствам. И если мы сегодня раз и навсегда усвоим, что́ для нас первостепенное, а что́ вторичное, — такая нормативность плохо скажется на искусстве.

И сейчас надо не раздувать спор о том, кто главнее, а сказать раз и навсегда: т о в а р и щ и, п р е к р а т и м э т о т с п о р! Если писатель является сценаристом, то есть представителем профессии, для которой нужно многое знать, многое уметь и многое чувствовать,—слава ему. Если режиссер является настоящим режиссером,—слава ему. Если ассистент режиссера—хороший ассистент, слава ему. А у нас, как я имел возможность убедиться, далеко не все по-настоящему дорожат своей профессией, не борются или плохо борются за свои творческие убеждения. Поясню на примере из собственного опыта. Снимаем мы «Балладу о солдате» (сценарий фильма написан В. Ежовым и мною). Вдруг приходит директор картины. Он мастер своего дела, но сценариями никогда не занимался. Однако это не мешает ему делать замечания именно по сценарию. Когда же я с ним не согласился, он созвал собрание всей съемочной группы, которая решила отправить делегацию в сценарный отдел, чтобы там научили меня и сценариста В. Ежова уму-разуму.

Подобное вмешательство в работу сценаристов стало возможным только потому, что мы плохо защищаем свои позиции. Вот о чем—о принципиальности в творчестве—и надо говорить прежде всего, а не о «примате».

А. КАПЛЕР:

— У меня короткая реплика. Конечно, самое важное—вопрос не о примате, не о том, кто важнее. Об этом я и не хотел говорить. Я хотел говорить о сценарии и о постановке, о том, что́ есть сценарий, и что́ есть постановка. Ведь К. С. Станиславский не стеснялся называть себя интерпретатором пьесы.

С. РОСТОЦКИЙ:

— Я очень рад, что Алексей Яковлевич снял с повестки дня разговор о том, кто важнее. Рад потому, что уважаемым именем сценариста Алексея Каплера очень и очень часто прикрываются самые обыкновенные халтурщики, никакого отношения к искусству не имеющие. Это они особенно охотно говорят о своей первородности и защищают привилегии, на которые, собственно, никаких прав не имеют. Это они отбивают у многих больших писателей охоту идти в кино. Действительно, зачем рисковать своим добрым именем и идти туда, где подвизаются люди, которых вообще нельзя ставить в число литераторов?

Вот об этом я подумал бы в первую очередь — о честных и товарищеских отношениях творчески равноправных людей. Именно равноправных, потому что я не могу про себя сказать: «я сделал фильм». Его сделали также актеры, операторы, его делали такие писатели, как Троепольский, Антонов, Людвиг Ашкенази. И, уверяю вас, произвольно менять сцены у Троепольского просто нельзя было — не такой он писатель. И вот когда режиссер имеет дело с подлинно творческим человеком, то пусть этот человек напишет ему сценарий непрофессиональный, на пятистах, а не на девяноста полагающихся страницах,— режиссер все равно ухватится за написанное, ибо в нем мысль, идея, новое открытие жизни. И если я буду иметь такой сценарий, я рад быть интерпретатором его даже в том случае, если не во всем безоговорочно согласен с автором. Но мы можем спорить творчески и по существу дела, внося изменения во имя поэзии, во имя того, чтобы сохранить аромат произведения. Ну, а если сценарий пуст? Тут, согласитесь, никакая интерпретация не поможет. Тут поможет одно—н е  с т а в и т ь.

А. ГАЛИЧ:

— Мы сегодня как будто договорились до очень важной вещи. Мы договорились до того, что писатель и кинорежиссер—обязательно единомышленники.

Но как ни значительно само по себе это положение, его необходимо закрепить организационно. Творчески близкие люди должны быть поставлены студией в р а в н ы е  у с л о в и я, чего на самом деле нет. Сценарист прикреплен к производству, к съемкам всего на два месяца. Через два месяца ему вежливо, но решительно предлагают отправиться восвояси и таким образом практически лишают права принимать участие в создании картины.

А ведь искусство кино — хитрое искусство, и не все можно предусмотреть в сценарии. Вот сейчас, например, снимается мой фильм, а я сижу в Москве как на иголках. Многое из того, что оказалось необходимым изменить в процессе съемок, я мог бы сделать сам, а теперь это вынужден делать режиссер.

В общем, моя нехитрая мысль сводится к тому, чтобы единомыслие, о котором мы говорим, приводило к подлинному союзу и обе стороны имели равные права. Если это необходимо даже для опытных сценаристов, то что говорить про начинающих? Им просто необходимо быть на съемках — от начала и до самого конца.

Б. МЕТАЛЬНИКОВ:

— Присутствовать-то на съемках можно, да всегда ли это приносит пользу? Ведь если говорить откровенно, режиссер чувствует себя на съемочной площадке неограниченным монархом, а сценарист — отнюдь не великим визирем, а праздношатающимся. Он имеет право что угодно шептать режиссеру на ухо, но в полный голос высказать свое

предложение не может. А по идее было бы хорошо, чтобы сценарист присутствовал при режиссере как бы в качестве сопостановщика. Соединенными усилиями мы могли бы добиться лучших результатов. А теперь постановщик, не согласовав это с автором, может изменить даже диалог, то есть заняться прямым нашим делом, и ты узнаешь об этом, когда материал уже отснят. Почему же так происходит?

Иногда потому, что в кино есть излишне самоуверенные люди, считающие, что они все могут, и сценарий им нужен лишь как повод для их собственного творчества. От таких режиссеров надо оградить и драматурга и кино, и тут опять-таки нельзя недооценить всю важность правильной организации дела. Организационная сторона важна и в тех случаях, когда люди искренне хотят работать вместе. Ведь кинематографические браки заключаются далеко не на небесах.

Я заключаю договор со сценарным отделом, пишу сценарий и кладу его редактору на стол. Редактор в свою очередь предлагает его тем режиссерам, которые в настоящий момент в простое. Так, в частности, произошел мой «брак» с Н. Розанцевым, хотя мы разные в творческом отношении люди и в свое время я протестовал против нашей совместной работы над фильмом... Однако протесты не были приняты во внимание. Я считаю, что для лучшей работы нужны какие-то новые формы общения, те формы, которые не будут носить характер случайных связей.

К. ИСАЕВ:

— Для начала я хочу снять вопрос, который только приносит вред делу; я говорю о так называемом приоритете. Мне не хочется касаться и вполне реальной проблемы принудительного соавторства, проблемы, с которой лучше всего справляться в административно-милицейском порядке. Важным мне кажется другое — принципиальность автора и режиссера. Ведь как ни верти, а дело упирается именно в это. Никакой режиссер не навяжет А. Галичу соавторство, если А. Галич этого не захочет или не сочтет необходимым. Значит, существует некая приманка, на которую сценарист идет, чтобы видеть свое произведение поставленным. Вот тут-то и лежит тот водораздел или то слияние рек, которое единственно возможно и в соавторстве.

Если режиссер, как говорил М. Папава, по одной пуговице начинает шить пальто и сценарист с этим безропотно соглашается, то режиссер проявляет относительную принципиальность, а автор — никакой. Но есть и другая сторона вопроса. Все мы знаем, что бывают положения, когда приходится изменять сценарий: плохо «ложится» текст на исполнителя, эпизоды в репетиции выглядят хуже, чем в сценарии, и т. д. и т. п. Но в таких случаях писатель, найдя общую точку зрения с режиссером, должен менять все сам. На практике же это бывает в пяти случаях из ста...

С. РОСТОЦКИЙ:

— Вы говорите о хороших сценариях или о плохих?

К. ИСАЕВ:

— Ну, такие случаи бывают и с хорошими и с плохими. Однако сейчас я говорю о плохих, ибо считаю, что режиссер, который ставит что угодно, так же беспринципен, как сценарист, который согласен на все переделки. О принципиальности сегодня говорили многие, я считаю необходимым поддержать этот разговор. Так же считаю необходимым поддержать разговор и об организационной стороне дела, ибо у нас считают, что организационный вопрос — это «не залезай в карман ближнего своего», все же остальное — дела творческие. Так вот, организационно надо добиться, чтобы режиссер ставил то, что он может поставить, и работал с тем, с кем он может работать. Нельзя соединять творчество двух разных людей, когда же это делается, то проявляется беспринципность руководства. Для того чтобы наша кинематография по-настоящему выросла и количественно и качественно, надо решить всю совокупность творческих и организационных вопросов. При одностороннем их решении райских кущ не будет— будет лишь поток серых фильмов...

●

Разговор в редакции окончен. Мы с удовольствием сказали бы — последний разговор о том, что мешает творческому содружеству режиссеров и сценаристов.

Говоря так, мы вовсе не пытаемся упростить положение. Но мы не хотим, чтобы отсутствие таланта, поверхностный, неглубокий взгляд на явления действительности, с одной стороны, нетребовательность и даже беспринципность — с другой, организационные неполадки — с третьей, чтобы все это выдавалось за некий неизбежный конфликт, лежащий в самой основе взаимоотношений кинорежиссера и сценариста. Ведь каждому непредубежденному человеку ясно, что никакой неизбежности в этом нет. Наоборот — сама природа киноискусства такова, что требует дружной совместной работы основных создателей фильма.

Студии сплошь и рядом принимают в производство вещи явно неполноценные. Их приходится «дотягивать» «дорабатывать» и т. д. и т. п. И спрашивается — о каких же претензиях сценариста к режиссеру может быть речь, если автор дал полуфабрикат, с которым и обращаются, как с полуфабрикатом, то есть доводят «до кондиции».

Но если в силу моральных причин против того, что происходит, не может протестовать литератор, то зритель, не связанный со студией никакими обязательствами, это делает. Ему нет дела до производственной кухни — он приходит смотреть хорошую картину, вместо которой ему слишком часто преподносят зрелище неумное, скучное, отмеченное мещанским вкусом.

Не следует недооценивать своих возможностей, но не следует и переоценивать их. Из десяти-двадцати режиссеров едва ли один способен написать сценарий заново. Как правило же, из переписывания ничего не получается, и на экранах появляются фильмы, бедность мыслей которых невозможно прикрыть могучим выразительным языком кино, даже если режиссер этим языком владеет. Так плохой сценарий становится достоянием миллионов зрителей, чьи вкусы он не воспитывает, а портит.

Самоуверенность и нетребовательность постановщика, полагающего, что он способен «вытянуть» любой сценарий, отсутствие таланта и знания предмета у сценариста приводят к плачевным результатам. Не будем устанавливать примата в этом деле. Наверное, на этот раз режиссеры охотно отдадут пальму первенства литераторам. Напомним о другом — о том, что в театре доброе имя постановщика определяется не только тем, к а к он ставит, но и тем, ч т о он выбирает для постановки.

Взаимная требовательность и принципиальность — вот что в первую очередь необходимо для подлинного содружества писателя и кинематографиста. Но не только это. Суть организационных вопросов, конечно же, не сводится к борьбе с уголовно наказуемыми деяниями. Умелая организация — это совместная работа тех людей, которые творчески близки друг другу. Умелая организация — это узаконенное право сценариста участвовать в съемках своей картины. Умелая организация — это и верное распределение материального вознаграждения. Теперь же получается так, что плохой сценарий нередко обходится государству дороже, чем хороший, ибо для доработки плохого приглашаются опытные консультанты, деньги которым платят из кармана студии, а не сценариста. Естественно, что такая помощь нужна молодым, начинающим. Но помогают ведь и дельцам от искусства, тем, кто просто-напросто халтурит или не может быть сценаристом в силу профессиональной непригодности. Все это — тоже организационные вопросы, которые надо решать,— вдумчиво, индивидуально, но р е ш а т ь.

К. Парамонова

# Снова в поисках

Менее чем за два часа экранного времени авторы фильма «Фома Гордеев*» должны были рассказать сложную и поучительную, трагическую и в то же время полную глубокого социального оптимизма историю «здорового человека, который хочет свободной жизни, которому тесно в рамках его современности». Если учесть, какой огромный жизненный и исторический материал составляет содержание горьковской повести, то трудность задачи, поставленной перед создателями картины, станет особенно очевидной. Ее прекрасно понимали режиссер Марк Донской (он же один из сценаристов) и его соавтор по сценарию видный исследователь творчества Горького Борис Бялик. Встреча этих людей, в творческой и научной деятельности которых работа над произведениями Горького занимала большое место, оказалась плодотворной.

Не раз в своей жизни экранизировал Горького М. Донской. Можно сказать, что становление этого режиссера связано с творчеством великого писателя. Образы «Детства», «В людях», «Моих университетов» сыграли немалую роль в формировании реалистического стиля художника. В его манере воссоздавать быт, в яркости и остроте социальных характеристик, в воплощении больших идей ощутимы горьковские «университеты». Неудачи, существенные потери бывали у Донского там, где он уходил от глубин горьковских произведений, отрывался от простой и мудрой жизненной правды, увлекаясь умозрительными обобщениями. Так было, например, при экранизации романа «Мать», когда пристрастие к чисто внешним кинематографическим решениям помешало Донскому добиться успеха.

Путь к экранизации «Фомы Гордеева» был для Донского долгим и сложным. Здесь перед нами тот довольно редкий случай, когда экранизация классического произведения явилась для художника закономерным этапом всего его творческого пути. И это определило результаты работы над фильмом. Ведь что греха таить: несовпадение режиссерской манеры с замыслом экранизируемого произведения — явление довольно частое. В таких случаях, несмотря на самое честное стремление точно следовать за первоисточником, не отступать от сюжета, сохранять максимальное количество персонажей, авторы терпят поражение.

Первоначально сценарий «Фома Гордеев» занимал многим более ста страниц и в какой-то степени представлял собой как бы сокращенную повесть. Но даже в этом первоначальном варианте уже угадывалось верное решение экранизации. Сюжет решался «по Горькому», как история роста и развития того или иного характера, типа. Широкие картины жизни России были не просто фоном, на котором развивалась судьба «нетипичного» купца Фомы Гордеева, а явились средой, формировавшей характер главного героя, средой, породившей бунт Фомы.

Композиционно сценарий строился таким образом, что действие концентрировалось вокруг главного героя. В фильме эта особенность композиции выявилась еще определеннее. Режиссер не позволил себе даже развернуто показать столь характерные для повести картины разгула и буйства Фомы, опасаясь, что они приобретут некоторое самостоятельное значение.

В сценарии было уже намечено и формальное решение, найдены многие монтажные приемы, переходы от одного крупного законченного эпизода к другому. Словом, несмотря на свою громоздкость, сценарий был «увиденным фильмом».

---

* Сценарий Б. Бялика и М. Донского. Режиссер-постановщик М. Донской. Оператор М. Пилихина. Художник П. Пашкевич. Композитор Л. Шварц. Звукооператор С. Юрцев. Киностудия имени М. Горького, 1959.

И вот фильм зажил на экране.

Он начинается, так же как и у Горького, с эпизода рождения героя, удачно соединенного со сценами ледохода, столь необходимыми для характеристики Гордеева-старшего.

...Звучит широкая, мощная мелодия, вобравшая в себя знакомые напевы волжских песен... Жизнь торжествует в природе, в музыке. Рождается человек. Он утверждает себя первым громким криком. А на крутом берегу Волги стоит его отец—Игнат Гордеев, удачливый, красивый, неуемной энергии человек. Под ним бушует река, ломается со скрежетом лед, прорываются в трещины талые воды. Игнат Гордеев восхищен силой, могуществом Волги—кормилицы-реки, которая дала ему несметные богатства, а вот сейчас ломает, топит его баржу с товарами. Этот буйный человек радуется силе, в чем бы она ни проявлялась, даже тогда, когда она вот-вот принесет ему убыток. А тут еще известие о рождении сына-наследника. И неистовый в своем счастье человек с радостным криком бросается бежать, врывается в дом, кружится в диком танце...

В этом эпизоде, играющем роль пролога к повествованию о жизни и драматическом конце Фомы, не только раскрывается образ Игната Гордеева, но как бы дается предыстория целого купеческого рода, из которого вышел бунтарь Гордеев-младший.

Исполнитель роли Игната артист С. Лукьянов яркими и сильными красками рисует портрет своего героя, следуя горьковскому замечанию, что такие люди, как Игнат Гордеев, на пути к своим целям не задумываются над выбором средств, не знают иного закона, кроме собственного желания. Это сама стихия, не терпящая преград. Он безмерен в своей радости, неукротим в разгуле, страшен в гневе. Словом, это человек, живущий скорее инстинктом, чем разумом. И жизненная «философия», которую он преподает Фоме, это философия эгоизма и необузданности желаний, порожденная властью капитала.

Образ Игната Гордеева не развернут столь широко и разносторонне, как в повести. Но яркий актерский темперамент С. Лукьянова позволил режиссеру дать острую трактовку образа. Удачны и те изменения, которые сценаристы внесли в повесть. Например, смерть Игната во время кутежа—неожиданная и совсем иная, чем в повести,—помогает лучше понять закономерность гибели этого могучего человека.

Сильно воссоздан в фильме мир, быт купечества. Уже начиная с внешней обстановки, хорошо решенной художником П. Пашкевичем, мы ощущаем давящую силу «славного русского купечества». В темных комнатах гордеевского и особенно маякинского дома зритель видит своеобразную крепость купеческого класса, крепость, тщательно охраняемую от «чужого глаза», крепость, в которую не проникает солнечный луч.

Пожалуй, особенно содержательной получилась характеристика «маякинского мирка» в сцене трапезы. Непомерно большая икона Христа, как бы господствующая надо всем в доме, молчаливые, испуганные дети, обильная пища, которую приживалки торопливо глотают под аккомпанемент елейной проповеди Маякина: «человек назначен для устроения жизни на земле»,—все эти детали сливаются в острую картину купеческого быта. Здесь за столом каждому свое место, каждый знает, что ему дозволено, а дозволено совсем малое. Разве купеческая дочь, единственная наследница всего отцовского богатства, Любовь Маякина (А. Лабецкая), не чувствует себя затворницей? Не за ней ли беспрестанно следит горбатая приживалка? Все в доме—и серебро, что вынимается лишь напоказ, и громадная икона, и вечный полумрак—не только внешняя сторона жизни, в этом раскрывается сущность того мира, что так твердо придерживается своих устоев и не допускает инакомыслия в своей среде.

Донской порадовал в фильме не только своим режиссерским темпераментом, присущим ему вниманием к детали, не только умением направить актера на раскрытие самой сути образа, но и тем, что сумел придать современное звучание произведению, написанному в прошлом веке. Фильм «Фома Гордеев» остро ставит вопрос о пресловутой свободе личности в капиталистическом обществе, говорит о трагической судьбе в этом обществе человека, который захотел внутренней свободы, хотя бы и для себя одного.

Сможем ли мы когда-нибудь, говоря об экранизации, не вздыхать по поводу неизбежных сокращений первоисточника? По-видимому, такие случаи будут редкостью. Многое, к сожалению, ушло и из «Фомы Гордеева», но режиссура Донского частично восполнила эти потери, сделала их не такими ощутимыми. Честно говоря, о них вспоминаешь уже после просмотра фильма, размышляя о нем и, естественно, возвращаясь к первоисточнику.

Часто случается, что, анализируя тот или иной фильм, мы говорим о знании режиссером материала. Но далеко не всегда за этим знанием видишь настоящее искусство, чувствуешь, как художник строго отбирает главное, ищет образное воплощение жизненных фактов, подчиняет их основной мысли. В режиссуре Донского все служит определенной идее. Он воссоздает жизнь без натуралистических подробностей быта, но в точных, остро подмеченных ее чертах. В фильме много бытовых деталей, но они

все подчинены единой задаче—создать определенный о б р а з купеческого мира, раскрыть его сущность.

В арсенале режиссера разные средства. Это обобщения-символы, великолепным примером чему может служить сцена с «самокатом». В повести этой сцены не было. Донской допустил здесь вольность. Правомерно ли это? Думается, да, потому что сцена очень многое дает для понимания эпохи, для раскрытия идеи фильма.

Буйно веселится купечество, давая полную волю своим диким, необузданным натурам. А внизу, в подвале, рабочие люди, напрягаясь от усилий, крутят огромный ворот, чтобы ублажить купцов, катая их на «самокате». В острой смене кадров, в перемежающихся картинах разгула и подневольного тяжкого труда—ясная мысль. Вот чего стоит довольство и сытость тех, кто стоит наверху общественной лестницы. Да, конечно же, правы авторы фильма, перенеся смерть Игната в эту яркую и выразительную сцену.

Эпизод в купеческом собрании столь ярок, что в дальнейшем многие события воспринимаются как бы через его призму. С ним ассоциируются картины разгула Фомы, нелепые купеческие торжества,—перед зрителями словно опять возникают усталые, изможденные лица рабочих, крутящих ворот...

Не менее интересно используются отдельные детали в кадре, создавая образы локальные, но острые и убедительные. Превосходна хотя бы такая находка режиссера: Яков Маякин вытирает платочком икону и затем целует ее; в отблеске иконы отражается его собственное лицо. Старик, молитвенно целующий собственное изображение,—сатирический эпизод несомненно горьковского звучания.

Построив сюжет картины как историю формирования характера Фомы, авторы подчинили этой задаче все компоненты фильма. Перед зрителями проходит жизнь героя, начиная с его детства и кончая старостью. И, несмотря на значительные сокращения повести, остается ощущение полноты содержания.

Детству посвящено всего несколько сцен: трапеза у Маякиных, сцена на пароходе, когда Фома видит, как отец избивает Краснощекова, небольшой эпизод с мальчиками—школьными товарищами Смолиным и Ежовым—и, наконец, очень короткий разговор Фомы с отцом. Все эти сцены занимают очень мало места, но они настолько емки по мысли, что создается впечатление, будто о детстве героя рассказано так же подробно, как в повести.

Очень выразителен портрет Фомы в маякинском доме—маленького, испуганного, редко улыбающегося мальчика под строгим ликом Христа. С этой сценой внешне контрастирует сцена на пароходе. Если здесь господствовал страх—перед богом, перед гнетущей тишиной дома, перед острыми всевидящими глазами Маякина, то на пароходе для Фомы вольная воля: широкие просторы Волги, море воздуха—так кажется на первый взгляд. Игнат Гордеев стремится привить сыну чувство господина, хозяина. Маленький Фома стоит на капитанском мостике, он одет так же, как отец, так же, как тот, держит руки в карманах, так же широко расставил ноги; понимает, что на него все смотрят. Как будто бы мальчик воспринял отцовские уроки. Но дальнейшие события вдруг путают все карты. Фома слышит, как говорят грузчики о его отце; а затем ему становится жаль избитого отцом человека. И как бы

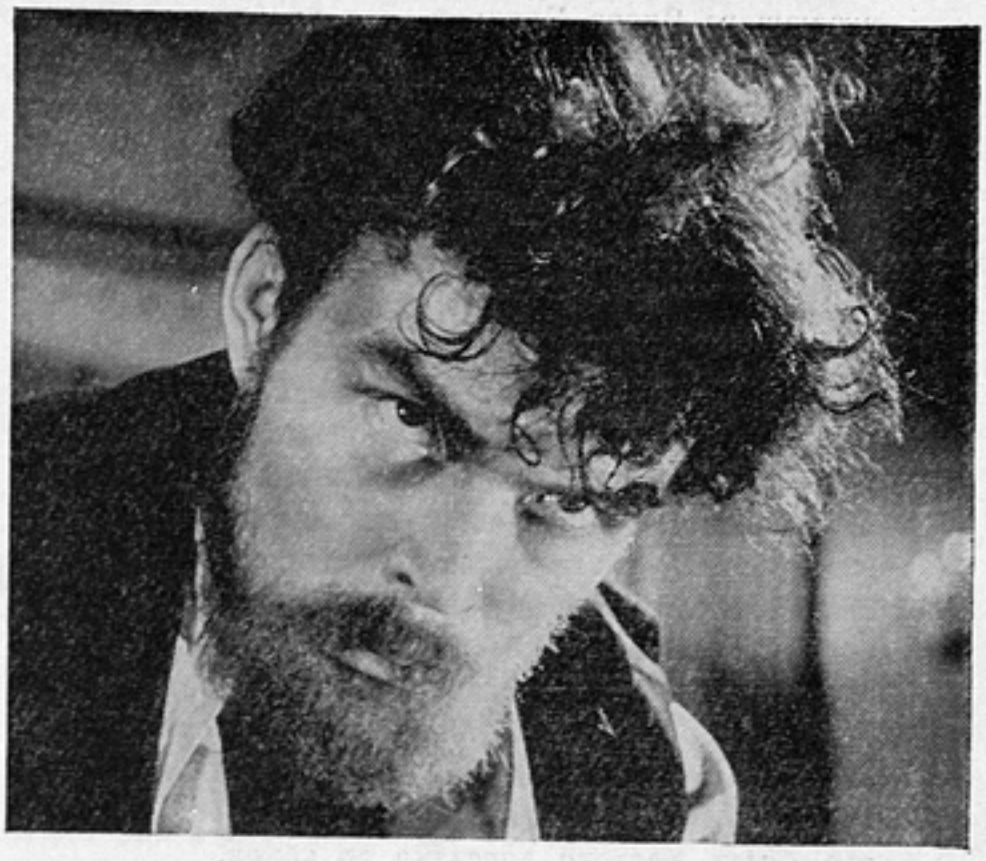
«ФОМА ГОРДЕЕВ»

уверенно ни стоял он рядом с Игнатом на палубе, как бы ни пытался строить презрительно-надменную мину, сердце ребенка тронула настоящая правда, и он незаметно для себя покорился ей. В маленькой душе наметилась трещинка. Познание этой души в дальнейшем и увлекает зрителя.

Не подчиняясь установившимся в кинорежиссуре законам монтажа, Донской следует лишь логике мысли, ее развитию. Без привычного «затемнения», а непосредственно «встык» монтирует он разные по времени сцены. «Человек, Фомка, что лоцман на судне, в молодости, как в половодье. Иди прямо...» — этими словами Игната Гордеева заканчивается сцена детства. И вот уже не ребенок стоит рядом с отцом в купеческом собрании, а молодой человек. Держится прямо, как хозяин, гордо, как наследник отцовских миллионов. И вместе с тем во взгляде его чувствуется какая-то настороженность. Значит, детские впечатления не пропали даром, значит, не только маякинские и отцовские проповеди оставили след в его душе, но и пережитая когда-то боль за безвинно обиженного человека. Конечно, он честолюбив, и ему хочется показать, что он взрослый, деловой человек. Но ему одновременно и тоскливо. Он одинок. У него нет здесь друзей. В таком именно драматическом ключе и решена эта, как будто «проходная», короткая сцена.

Молодой артист, исполнитель роли Фомы Гордеева Г. Епифанцев впервые снимается в кино. Сложная роль сыграна Епифанцевым бесспорно интересно. Но можно ли сказать, что Фома в картине стал тем «открытием», тем единственным вариантом, который не позволяет видеть этот образ в другом толковании? Является ли образ Фомы в картине таким же единственно возможным, как, скажем, образ Максима или Чапаева? Думается, что нет. Молодому актеру, который во многих сценах достиг настоящего большого успеха, все же не удалось добиться многогранности образа, и Фома в его исполнении и в трактовке режиссера все же получился несколько односторонним характером, лишенным порой той психологической сложности, какая отличает горьковского героя.

Неудовлетворенность актером остается, например, в сцене решающего объяснения с Медынской. Для Фомы разочарование в Медынской было последней каплей, переполнившей его душу. Если зло прикрывается красотой, нежностью, женственностью, то во что же тогда верить? И Фома идет к Медынской уже не таким, каким был при первых беседах с ней. В его душе—огонь ненависти, острая боль разочарования и желание утвердить свое «я» в этой жизни. В сознании Фомы все перепуталось: он и боится Медынской и тянется к ней, ненавидит и одновременно любит. Всей этой сложной внутренней борьбы



«ФОМА ГОРДЕЕВ»

артист, к сожалению, не передал, и это существенная потеря в фильме. Может быть, вину здесь вместе с ним должна разделить и актриса М. Милкова, исполнительница роли Медынской. Для этой роли у нее не хватает обаяния, внутренней силы. Образ, созданный ею, примитивен: видишь только холодный расчетливый ум и не понимаешь, чем она восхищает окружающих, в чем ее сила.

Более интересен в фильме образ Саши. Правда, роль эта, по сравнению с повестью, выписана в сценарии скупо. Она не задержала внимания авторов, и это жаль. Случайная попутчица в жизни Фомы, Саша не только сыграла в его судьбе определенную роль, в ней самой зреет протест против мира, в котором она живет, она близка к такому же смелому и безрассудному бунту. Эта мысль, к сожалению, не донесена до зрителя. Актриса М. Стриженова создала правдивый образ загубленного жизнью человека, женщины, понимающей весь ужас своего существования. Но в фильме Саша не поднялась до подлинных драматических высот. Очень важная сцена ухода Саши от Фомы оказалась в картине бесцветной. Расставание с этой женщиной было не простым для Фомы, что-то очень глубокое связывало его с Сашей. Это «что-то» заключало в себе большой смысл: каждый из них по-своему не принимал окружающую жизнь, противился ей. В фильме эта существенная линия взаимоотношений героев исчезла.

Если говорить об актерских удачах «Фомы Гордеева», то следует назвать артиста П. Тарасова,

играющего Якова Маякина. Вот подлинно горьковский образ!

И внешний портрет Маякина—хилый, юркий, с клинообразной бородкой старик, с умными, проницательными глазами—и острая внутренняя характеристика полностью соответствуют повести. Маякин в фильме—настоящий идейный вождь русского купечества.

Артист Тарасов сыграл Маякина с большим реалистическим мастерством. Маякин как будто бы одинаков внешне, словно закован в маску спокойствия и мудрого понимания окружающего. Но в то же время неуловимо разнообразен. Артист создает образ, умело и тонко пользуясь полутонами. Вот он спокойно поучает Фому, излагая непререкаемые для него жизненные истины. Потом в другой сцене, оставаясь внешне таким же спокойным, передает внутреннюю настороженность, Маякин напряженно следит за тем, как Фома отдает деньги Медынской: он понимает, что за этим последует «дело», и дело это будет жестоко доведено до конца.

В фильмах Марка Донского всегда интересны персонажи второго плана. Африкан Смолин появляется в картине, по существу, один раз. Но артист Г. Сергеев сумел создать из этой полуэпизодической роли законченный образ, содержащий острую характеристику нового, европеизированного типа русского капиталиста. Смолин отличается от окружающих его купцов и костюмом и манерами. Но воспринял он «от Европы» не только внешний лоск (кстати, актер убеждает зрителя в том, что «европейские» манеры Смолина еще не стали для этого человека органичными, то и дело проглядывают усилия казаться воспитанным «европейцем»). Недаром Маякин глядит на него с уважением и некоторой долей удивления—непривычен русский купец к «научному» обоснованию своего «дела».

Удачей можно считать и образ Краснощекова в исполнении артиста А. Глущенко. Режиссер верно подсказал актеру, что Краснощеков несомненно умница, однако «ни в коем случае делать бунтарем его нельзя»; он еще не созрел для бунта. Это человек труда, который понимает свое бесправие, но пытается сохранить чувство собственного достоинства.

Весьма важным для понимания замысла фильма является образ русоголового паренька, который во время подъема баржи поразил Фому своей жизнерадостностью. Открытое, улыбающееся лицо рабочего, видевшего в труде радость, надолго запоминается зрителю.

Короткая сцена разговора этого паренька с Фомой является как бы началом одного из самых важных эпизодов фильма—подъема затонувшей баржи.

Эпизод этот идет вслед за разговором Фомы с Сашей о смысле жизни. Фома выходит из каюты, и перед ним развертывается картина напряженного труда. Как бы его глазами зритель видит все, что происходит вокруг. И первый, кого Фома выделяет из общей массы работающих,—это и есть русоголовый паренек, для которого работа «та же игра». Их разговор о радости труда—тот смысловой акцент, который позволяет в дальнейшем сильнее ощутить апофеоз труда. Режиссер смонтировал сцену в очень напряженном ритме, он постепенно возрастает и к финалу достигает своего наивысшего предела, усиливая эмоциональное звучание обобщающей картины большого социального смысла—единения и счастья людей в труде.

Глубокий и точный замысел этой сцены облечен в великолепную форму. И в первую очередь режиссеру помогает здесь мастерство оператора. Талантливая работа Маргариты Пилихиной—один из радостных итогов фильма. Еще в предыдущей своей картине «Человек с планеты Земля» М. Пилихина показала себя хорошим оператором. Но здесь ее мастерство поднялось на более высокую ступень. Съемочный аппарат в руках М. Пилихиной обладает поразительной подвижностью, ему доступно буквально все. Портреты героев сняты очень выразительно, до зрителя донесены самые тончайшие нюансы их переживаний. Нельзя найти в работе оператора пустой, бессмысленной игры светотенью, неоправданного ракурса. Продуманные и интересные операторские решения помогают выявить основную мысль сцены, эпизода.

К таким удачам относится прекрасно снятая сцена, когда Маякин целует собственное изображение. С большим смыслом сделаны портреты Маякина и Фомы в сцене их разговора о Медынской. Открытое, благородное лицо Фомы словно освещено внутренним светом, в портрете же Маякина подчеркнута острота, угловатость линий, по его лицу пробегает тень—от этого «истины», которые он изрекает, кажутся еще более страшными и циничными. Удачны и как-то по-своему увидены Пилихиной широкие, привольные волжские пейзажи. Это торжество природы, торжество жизни.

Удачу оператора «Фомы Гордеева» определило понимание общего замысла постановщика. Вряд ли добилась бы Пилихина успеха, если бы фильм был снят в той спокойно-бесстрастной манере, в какой обычно снимаются бытовые картины. Изобразительному решению «Фомы Гордеева» свойственны контрасты, резкие переходы, смелые зрительные образы—это и есть поиски нового стиля, более совершенного операторского «письма».

К сожалению, такого ощущения поисков нового не оставляет музыка фильма. Композитор Л. Шварц,

постоянно работающий с режиссером Донским, не понял его замысла. Он написал музыку, во многом использующую мелодику русских песен, музыку приятную, не мешающую изображению, но и очень редко помогающую нам воспринимать зрительные образы. Даже там, где музыка звучит фортиссимо, в ней мало страсти, не хватает глубины.

Марк Донской, работая над «Фомой Гордеевым», продолжил, как мы уже говорили, свои поиски в кинематографическом воплощении произведений Горького. Фильм поставлен в той реалистической манере, которая свойственна лучшим произведениям нашего киноискусства, стремящегося донести до зрителя самые глубины мыслей и чувств человека.

Ян Березницкий

# Без лирического волнения

Есть темы в искусстве, которые хочется назвать хрупкими—такого бережного к себе отношения они требуют. Не потому, что воплощение их связано с какими-либо чрезвычайными трудностями, не потому, что сами по себе они особо важны и значительны (искусство перестает быть искусством, когда предметом его становится мелкое и незначительное), но потому, что задевают они самые сокровенные, самые отзывчивые, самые— не побоимся этого выражения—чувствительные струны нашего сердца. Здесь, как нигде, опасно соскользнуть в сентиментальность, опасно вдвойне и потому, что сама тема порой тянет на это, и потому, что слишком уж легко добиться кажущегося успеха—разжалобить, тронуть зрителя.

Дети... Ленинградские дети в трагически суровые, незабываемые дни блокады великого города. Не в первый раз мастера кино обращаются к этой теме. Многие, вероятно, помнят фильм режиссера В. Эйсымонта «Жила-была девочка», фильм печальный и строгий, если и грешивший упомянутой выше сентиментальностью, то разве что чуть-чуть. Ленинградским мальчишкам и девчонкам, вывезенным из родного города в тяжелые для него дни и оказавшимся в далеких Супрядках—глухой деревеньке Кировской области,—посвящен новый фильм «Спасенное поколение»*.

Фильм поставлен режиссером Ю. Победоносцевым. Прежние его работы—и памятный спектакль «Три солдата», созданный им совместно с Ю. Егоровым в Театре-студии киноактера лет десять тому назад, и кинофильм «Березы в степи», сделанный на Алма-Атинской студии в 1957 году,— свидетельствовали о том, что сентиментальность Победоносцеву чужда. Каковы бы ни были достоинства и недостатки этих его работ, они отличались стремлением к той самой «мужественной простоте», к которой призывал в свое время Вл. И. Немирович-Данченко и которая в киноискусстве, быть может, еще более необходима, чем в театре.

Итак, сценарий Александра Штейна попал, казалось, в надежные руки. В руки художника, который меньше всего озабочен тем, чтобы растрогать зрителя, как бы ни было это заманчиво. Да, в кинофильме «Спасенное поколение» сентиментальности не отыщешь. Но не отыщешь в нем, к сожалению, и другого: взволнованности, творческой и человеческой взволнованности художника, той взволнованности, которая не имеет ничего общего с сентиментальностью, той взволнованности, без которой простота теряет свою мужественность, а мужественность—простоту; той счастливой взволнованности, без которой вообще немыслимо творчество,—помните Пушкина: «Душа стесняется лирическим волненьем...»

В сценарии Александра Штейна есть недостатки (один из главных—дробность, фрагментарность киноповествования), но есть в нем и решающее достоинство—лирическое волнение. И именно этой подспудной лиричности, этого затаенного внутреннего волнения не оказалось в картине. Режиссер словно бы стесняется этого лирического волнения (вместо того, чтобы по-пушкински стесняться им) и выплескивает его из фильма.

Вот как начинает Александр Штейн свой сценарий.

«Вы помните это воскресенье июня, это праздничное утро, пронзенное непоправимой вестью? Небо немыслимой, бездонной голубизны, дрожащий воздух—казалось, он курился—и щедрая солнечная благодать объяла твердь земную, полную пышных трав и цветов.

Есть в Третьяковской галерее картина живописца Пластова «Фашист пролетел»...

* Сценарий А. Штейна. Постановка Ю. Победоносцева. Операторы М. Брусевич, А. Полканов. Художники Л. Бессмертнова, И. Захарова, Композитор Н. Крюков. Звукооператор Н. Озорнов. Киностудия имени М. Горького, 1959.

«СПАСЕННОЕ ПОКОЛЕНИЕ»

Залита добрым солнцем лесная поляна, колеблемые легким ветром, золотятся нежные-нежные, тоненькие-тоненькие березы...

А чуть поодаль, повалившись головой в высокую благоухающую траву, уснул навсегда прошитый случайной ленивой пулеметной очередью маленький деревенский пастушок...

Он лежит как проклятие войне—и нет ничего более чудовищного, несообразного, не вяжущегося со всем этим вечным и блаженным великолепием природы, нежели эта скрюченная маленькая ребячья фигурка...

Это—эпиграф к фильму, его первые мгновения...».

Дело, конечно, не в том, что в картине не сохранен этот «эпиграф», —дело в том, что исчез его столь ощутимый эмоциональный лирический заряд.

Вспомним теперь, как начинается фильм.

Машина с оператором на средней киноскорости движется по площадям и проспектам Ленинграда. Широкие, нарядные и оживленные—такими их неторопливо и бесстрастно фиксирует аппарат, такими и только такими их видим мы. Промелькнули вступительные титры, неспешная наша прогулка продолжается, и, наконец, нам предлагают обратить внимание на одну из проходящих по городу женщин. Хорошее, простое, милое лицо, лет ей, должно быть, тридцать, от силы тридцать пять...

«...Ленинград 1959 года...—ровным голосом сообщает нам диктор.—Мы хотим рассказать вам об этой женщине».

Таков эпиграф к фильму, таковы его первые мгновения... И хотя вслед за ними внезапно (как-то чересчур внезапно) возникает во весь экран грозная и скорбная цифра «1941», хотя начинают разворачиваться события, которые сами по себе не могут, не должны оставить нас безучастными,—мы холодны, мы равнодушны. Информационный холодок, которым повеяло на нас с первых кадров картины, не рассеивается: нам по-прежнему сообщают, докладывают о происшедшем, для нас восстанавливают, инсценируют события, не давая себе труда взволноваться ими, увидеть их не только объективом аппарата, но и почувствовать сердцем.

Удивительно, до чего порой бывает глух режиссер к эмоциональной подсказке сценария. Желая во что бы то ни стало избежать чувствительности, он убирает из фильма простое человеческое чувство, подменяя его напыщенной холодной риторикой. Целомудренная сдержанность страстей хороша тогда, когда есть что сдерживать. Но если нет этого внутреннего горения, то не возникнет и сдержанности: волей-неволей художника потянет на демонстрацию, на бесстрастно внешние опознавательные знаки отсутствующих внутренних чувств. Вот возникает перед нами в одном из первых эпизодов сценария скорбная, хватающая за душу картина проводов детей из осажденного города. Усатый и скуластый, медный от загара боец народного ополчения увидел среди идущих по привокзальной площади детей свою дочурку, не выдержал, рванулся к ней, но был остановлен женой. «—Не растравляй ты ее, Степан,—приговаривала она беззвучно...». В фильме эта сцена воспроизведена с максимальной точностью. Но именно воспроизведена. С подчеркнутым усердием «переживает» усатый скуластый боец: скулы его плотно сжаты, трагически нахмурен лоб, а жена произносит положенную ей фразу отнюдь не «беззвучно», но с таким театральным надрывом, который сразу же и уничтожает веру в искренность чувств женщины и превращает все происходящее на экране в более или менее тщательно срепетированную инсценировку. Актеров винить в этом нечего: они отнеслись к своей задаче с максимальной добросовестностью, и если задача так и осталась задачей, то в первую очередь потому, что режиссер положился только на свое профессиональное умение и побоялся высоких чувств и эмоциональных взлетов.

Военные эпизоды не принадлежат к числу лучших страниц литературного сценария А. Штейна. Они носят откровенно служебный, информационный характер, такими же они остаются и в фильме. Однако если в сценарии они были не обязательны, но по крайней мере достоверны, то в фильме они и необязательны и недостоверны: на них лежит печать все той же поспешной, хоть и в меру тщательной инсценировки. Где-то в глубине кадра, справа, опускается вражеский парашютист, кто-то кричит:

«Десант!», пробегает боец с пулеметом и устанавливает его у колес заднего вагона готовящегося вот-вот отойти поезда с детьми. А мы смотрим на экран и не верим, мы видим не войну, а ее добросовестно профессиональное воспроизведение. Взрослые люди словно бы изображают войну, играют в нее, не умея с детской непосредственностью отдаться своей игре, уверовать в реальность вымысла.

Впрочем, и дети, увы, играют в этом фильме в войну почти с той же недетской неправдой, как и взрослые. И не только в войну. За редкими исключениями режиссеру не удалось добиться от маленьких исполнителей естественности их поведения перед аппаратом: дети добросовестно позируют, добросовестно выполняют указания режиссера, повторяют вслед за ним положенные, но не ставшие для них своими реплики—и только. Лишь в отдельных случаях удается им избавиться от этой добросовестной натасканности, и экран вдруг освещается не тусклой имитацией жизни, а светом подлинной правды, когда маленькая девочка со спокойной настойчивостью требует добавки «каклеты» или когда шестилетний карапуз, нахмурившись от сознания важности исполняемого им дела, таскает дрова в баню, где парится приехавший на побывку из Ленинграда «настоящий моряк». Но таких моментов немного, и они не делают погоды в этом фильме.

А погода в нем стоит, как мы уже сказали, морозная. «Снежной королевой» назвали поначалу дети свою непреклонную и, казалось, недоступную для простых человеческих чувств воспитательницу Антонину Васильевну Лактаеву (ту самую тридцати-тридцатипятилетнюю женщину, которую мы увидели в прологе в 1959 году и которая примерно в том же возрасте появляется в основной части фильма, рассказывающей о событиях 1941—1943 годов). Дети, конечно, ошиблись: никакая Антонина Васильевна не «снежная королева» —просто добрая, милая русская женщина, внешняя строгость и решительность характера которой, действительно, могут на первых порах ввести в заблуждение и заставить предположить в ней не существующую на самом деле холодность и черствость. Но создатели картины словно бы не только восприняли всерьез эту авторскую характеристику своей героини, но и попытались взглянуть на события фильма, на людей, его населяющих, да и на саму Антонину Васильевну Лактаеву глазами «снежной королевы» —существа, как известно, действительно непреклонного и холодного. «Строже! Суше! Холоднее!» —кажется, так и слышишь эти возгласы режиссера в адрес актрисы.

Роль Лактаевой исполняет Р. Куркина. Предыдущей ее работой была роль Марьи в кинофильме «Березы в степи», поставленном также Ю. Побе-

доносцевым. Критика отмечала ее умную и тонкую игру в роли женщины с нерешительным и мягким—порой до безволия—характером, которая постепенно, исподволь обретает в себе мужество и стойкость, душевно распрямляется. Задача, как видим, едва ли не противоположная той, которая стояла перед Р. Куркиной, как исполнительницей роли Лактаевой, —женщины решительной и твердой, в которой так же постепенно, исподволь открываем мы черты душевной мягкости, отзывчивости, доброты. Вполне понятно, что режиссер и, по-видимому, актриса были серьезно озабочены тем, как бы в образе Лактаевой не проглянули черточки Марьи, тем более что человеческая индивидуальность последней была, по всей вероятности, ближе актерскому облику Р. Куркиной. И вот, решившись, видимо, во что бы то ни стало оправдать недальновидную ребячью характеристику Лактаевой, как бессердечной и злой «снежной королевы», и сочтя, вероятно, устаревшим требование Станиславского «когда играешь злого, ищи, где он добрый», режиссер заставил актрису играть одну только краску: неуживчивость, непреклонность, твердость характера. И актриса это добросовестно сыграла. Но именно потому, что все это оказалось «сыгранным», причем сыгранным по-театральному «густо», —именно потому за этой непреклонностью и суровостью и г р а е м о г о образа проступает внутренняя деликатность, внутренняя мягкость, какая-то даже расплывчатая неуверенность актрисы—актрисы, но не создаваемого ею образа.

А между тем не поведи режиссер исполнительницу по заведомо неверному пути, она могла бы достичь гораздо большего. Свидетельство тому—несколько по-настоящему удавшихся актрисе сцен, удавшихся в о п р е к и честно выполняемому ею режиссерскому рисунку.

Вот, к примеру, сцена прихода ее к Матвеевне, которая, только что получив «похоронную», в суровом и скорбном молчании недвижимо сидит за столом вместе со своей дочерью Феней. Нет, режиссер не заставляет их впрямую играть горе. Но сам он всеми доступными ему, режиссеру, сред-

---

«СПАСЕННОЕ ПОКОЛЕНИЕ»

ствами выразительности так подает, так подчеркивает, так обыгрывает гнетущую атмосферу смерти, только что вошедшей в дом (вплоть до уже окаймленного трауром портрета мужа), что ставит этим в неловкое положение Р. Куркину—Лактаеву, которая, войдя в избу, спешит поделиться с Матвеевной своей радостью и немыслимо, неправдоподобно долго не замечает ее молчаливого, глухого отчаяния. «—Матвеевна, Матвеевна!—звенит голос Лактаевой.—Радость-то у меня какая! Я вызов из Ленинграда получила!» И, упоенная своей радостью, она продолжает говорить, говорить, говорить о ней случайными, тяжелыми, выдуманными словами,— и все только для того, чтобы дать возможность режиссеру обыграть примитивный контраст: у одной радость—у другой горе. И хоть бестолково-страстный монолог Лактаевой длится едва ли не в десять раз дольше, чем это диктуется сценарием, чувством меры и здравым смыслом, актрисе все же удалось вложить в свои слова неподдельную горячность и достичь если не истины страстей, то по крайней мере правдоподобия чувствований.

К сожалению, таких сцен, где сердечному теплу исполнительницы хоть в какой-то степени удается растопить поверхностный ледок режиссерской трактовки, немного. В большинстве случаев Р. Куркина послушно следует в фарватере режиссерских указаний, вовсю играет суровость и решительность, торжественно-горловым, митинговым голосом произносит обыкновеннейшие человеческие слова («Стыдитесь, вы же ленинградка» или «Пусть не спят. Пусть навсегда запомнят эту ночь»), прибегает к неестественным и некрасивым коротким, «рубящим», якобы решительным жестам (сцена с врачом), короче—и з о б р а ж а е т характер своей героини, вместо того чтобы творчески постичь его.

Можно было бы долго еще перечислять частные промахи фильма: и фальшивую, приторно баюкающую умилительность (такую, казалось бы, неожиданную в нем) закадровых голосов, читающих солдатские письма; и заставляющую вздрогнуть «уютную» безвкусицу обстановки в комнате, где муж Лактаевой пишет ей письмо (это в осажденном-то Ленинграде!); и дурную театральность, с которой решена сцена смерти отца Сергуньки (его бессильно упавшая, как у «Умирающего лебедя», рука). Но все это уже кажется мелочью по сравнению с неудачей общего режиссерского решения.

Обидно. Фильм мог бы получиться. И огорчительная неудача его лишний раз свидетельствует о том, что сдержанность и строгость в искусстве не отрицают, но предполагают высокие чувства и эмоциональные взлеты. Без них строгость превращается в сухость, сдержанность—в замкнутость, а живое человеческое чувство подменяется холодновато-напыщенной позой.

Т. Иванова

# Поезд следует по расписанию

«1919 год» —значится на одном из вступительных титров к фильму «Золотой эшелон»*. В основу его сценария положен известный эпизод гражданской войны в Сибири. Среди действующих лиц есть реально существовавшие герои. По всем формальным данным картина, следовательно, должна быть отнесена к числу тех, которые принято называть «историческими».

В 1919 году, отступая на восток Сибири, белогвардейцы пытались увезти с собой «золотой запас» рухнувшей Российской империи. Сибирские большевики получили приказ от Ленина: любой ценой вырвать из рук белых и интервентов необходимое молодой Советской республике русское золото. Приказ был выполнен. Летопись гражданской войны обогатилась еще одной славной страницей. В намерения создателей фильма входило воскресить эту страницу на экране.

Материал истории заключал в себе широкие возможности, позволял рассказать о времени, богатом героическими образами и делами. Но он таил в себе и опасный соблазн—увлечься необычностью событий, сделать основной целью поиски экзотики. Авторы сценария «Золотой эшелон» братья Тур и режиссер-постановщик И. Гурин оказались бессильными устоять перед этим соблазном.

...Тайное совещание большевиков происходит в ложе иллюзиона «Волшебные грезы» и протекает

* Авторы сценария братья Тур. Режиссер И. Гурин. Оператор М. Богаткова. Художник К. Урбетис. Композитор Кара Караев. Звукооператор В. Хлобынин. Киностудия имени М. Горького, 1959.

во время сеанса. В темноте переполненного зала звучит громкий шепот руководителя подпольной боевой группы. Монтажной перебивкой даны возмущенные лица ни о чем не подозревающих посетителей. План нападения на «поезд специального назначения» обсуждается здесь во всех деталях. Несмотря на явную эксцентричность обстановки, совещание завершается без каких-либо помех.

В городе, занятом белыми войсками, стоит поезд, груженный золотом. Его бдительно охраняет хорошо вооруженный отряд. В этих условиях захватить поезд трудно, почти невозможно. Однако выручает серия «счастливых совпадений». Начальник охраны ротмистр Черемисов (артист М. Козаков) легкомысленно уходит на любовное свидание. Переодетые белыми офицерами большевики вручают Семицветову (его играет артист В. Кольцов) «секретный пакет». В пакете—листок со словами: «Вы арестованы». Поднятые вверх руки полковника. Дуло в упор наведенного револьвера. Несколько отрывочных фраз, несколько коротких выстрелов. Гудок—и никем не задержанный поезд трогается с места. Больше того, как с удовлетворением замечает один из героев, «поезд следует по расписанию».

На страже расписания—авторы сценария! Они готовы явиться на помощь каждый раз, когда поезду грозит опасность выбиться из графика. Без остановок, без препятствий, без недоразумений идет на запад «золотой эшелон».

Однажды поезд едва не задержали на большой узловой станции. Но стоило только намекнуть железнодорожному начальнику, что вагоны наполнены динамитом, чтобы, испугавшись до полусмерти и отказавшись от дальнейших расспросов, он сам подал сигнал к отправлению.

Путь свободен. Семафор открыт. Поезд следует дальше—по расписанию.

Поезд идет по расписанию на удивление долго, почти до самого конца фильма. В случае препятствий стремительная перестрелка, еще одна сцена с переодеванием, еще одна головокружительная авантюра. И наконец, в финале—остановка в лесу и переход героев через линию фронта. Золото выгружено из вагонов и спрятано под снегом. Червонцы, слитки, драгоценности аккуратно пересчитаны и записаны в книгу.

В меру увлекательный сюжет. Рассказ о приключении со счастливыми совпадениями и маловероятными случайностями. Щедрой рукой рассыпанные поводы для откровенно комедийных трюков. Только к этому—или почти только к этому—свелась история, воскрешенная на экране...

Где-то на втором плане повествования возникают временами слабые отголоски нераскрытых, упущенных тем, едва очерченные силуэты значительных

«ЗОЛОТОЙ ЭШЕЛОН»

и нетрафаретных характеров. Они возникают на короткое мгновение для того, чтобы в следующих сценах расплыться, скрыться за крутым поворотом сценария, исчезнуть за банальным режиссерским решением. Они не столько восполняют серьезные пробелы фильма, сколько свидетельствуют о том, как бездушно растрачен на мелочи жизненный материал, богатый героическими образами и делами.

Так, главным героем картины мог бы стать Андрей Низовцев (артист В. Шукшин), мечтатель с горячей головой, один из тех, кого упрямая ненависть к старому миру сделала неуступчивым и недоверчивым, кто среди прочих коренных жизненных преобразований решил «упразднить» золото, потому что с золотом было связано известное представление народа о слезах и крови, о горе и несправедливости. Поэтому и приказ о захвате эшелона рождает поначалу в Андрее горькое недоумение: «Людей положить из-за золота!..» Приблизительные очертания этого характера намечены в первой части картины. Дальнейший рассказ о нем показался, по-видимому, авторам задачей недостаточно благодарной; потеряв интерес к внутреннему миру героя, они предназначили ему одну из главных ролей в авантюрном сюжете.

Мог бы раскрыться в фильме по-другому—куда более сложно и интересно—образ титулярного советника Желткова (артист П. Вишняков). Аккуратно застегнутый на все пуговицы форменного мундира человечек, волею обстоятельств ставший хранителем несметных сокровищ, дважды появляется на экране. Оба раза с одной преимущественной

«ЗОЛОТОЙ ЭШЕЛОН»

целью—посмешить зрителей. А ведь этот банковский чиновник, благоговеющий перед властью золота, раздавленный его могуществом, мог бы стать фигурой драматической, глубоко контрастирующей с Андреем Низовцевым, Иштваном, Былинкиным—людьми, готовыми пожертвовать ради золота жизнью, потому что золото для них не слепой и грозный идол, а средство дать хлеб голодным детям, станки—разрушенным заводам, уголь—опустевшим топкам машин.

За этим контрастом могла бы возникнуть значительная психологическая тема, способная углубить фильм, вывести его за границы детективной истории.

Но этого не произошло, потому что титулярный советник Желтков остался в картине всего лишь традиционным комедийным персонажем, потому что, озабоченные нагромождением все новых и новых сюжетных перипетий, авторы отняли у положительных героев фильма не только право, но и время на сколько-нибудь серьезные раздумья.

Неверные исходные позиции в воплощении исторического материала подчеркиваются поверхностной режиссерской работой, лишенной своеобразия, творческого вдохновения.

Один из самых эффектных эпизодов картины—сцена в подвалах Государственного банка. Камера медленно движется вдоль длинного ряда старинных кубков, окладов, венцов, драгоценных икон, уборов, чеканных золотых блюд. Сменяют друг друга живописно снятые кадры. В объектив попадают груды сверкающих слитков, россыпи древних монет, аккуратно завязанные мешки с червонцами, с камнями, с платиновым песком. Груда сокровищ растет, кажется, ей не будет конца. И вот кульминация сцены. Кованая крышка золотой шкатулки заполняет своим неярким мерцанием все пространство экрана. Нельзя не отдать дани продуманной тщательности изобразительного решения. Но гораздо труднее ответить на естественно возникающий вопрос: с какой целью снят этот броский эпизод, какой мысли он служит?

В поезде, увозящем на запад «золотой запас», между Андреем Низовцевым и венгерским коммунистом Иштваном идет разговор о гуманизме и бдительности, о ненужности бессмысленных жертв и о жестокости, которая бывает порой необходима. Беседа эта—едва ли не единственный серьезный разговор, который ведут герои фильма,—происходит на крыше стремительно летящего в темноте вагона. Клубы паровозного дыма и морозного воздуха застилают лица героев. Сквозь стук колес и завывание ветра с трудом долетают отдельные клочки разрозненных фраз. Пожертвовать смыслом важной сцены ради внешней необычности! Режиссера побудило это сделать нескрываемое пристрастие к лежащим на поверхности, легко дающимся эффектам...

Но ведь зрители безошибочно распознают старые избитые штампы. И в этом случае, и тогда, когда, стараясь довести напряженность действия до предела, режиссер снова прибегает еще к одному испытанному приему. Три человека идут по перрону—Андрей, Иштван и полковник Семицветов. Им нельзя потерять друг друга из виду. Стоит Семицветову отстать на несколько шагов—и положение дел может принять катастрофический оборот. Именно в эту минуту неожиданно распахивается станционная дверь. Санитары, несущие носилки с ранеными, разделяют героев. Андрей и Иштван остаются по одну сторону дверей, Семицветов—по другую. В который раз довелось увидеть нам как заклятых врагов, нежных влюбленных, старых друзей, заблудившихся детей—словом, всех тех действующих лиц, от встречи которых зависит дальнейшее движение сюжета, роковым образом отделяет друг от друга людская толпа или поток автомашин, поезд, вынырнувший из-за поворота, или колонна демонстрантов...

Так, направленный твердой рукой своих авторов, фильм скользит по проторенной дороге облегченных, приблизительных решений. По пути, на котором, может быть, не так уж часто случаются крупные аварии и полные катастрофы, но где не встретишься с радостным творческим открытием, с настоящей художественной победой.

В. Сажин

# Со слов экскурсовода

Давайте сразу же договоримся, чего мы ждем от биографического фильма. Ждем ли мы только добросовестного изложения фактов жизни героя, забавных историй и увлекательных ситуаций, или мы надеемся за этим найти что-то более глубокое—мысли о замечательной жизни, которой посвящен фильм, о времени и современниках героя, об идеях, владевших умами людей?

Очевидно, читателю 1960 года покажется странной такая постановка вопроса. Но почему в таком случае не кажется странным выход на экраны фильма, который не содержит никаких сколько-нибудь оригинальных мыслей?

Мы говорим: если произведение будоражит только чувства, оставляя холодным ум,—это не настоящее искусство. И произведения биографического характера здесь не составляют исключения.

Есть личности, факты из жизни которых хорошо знакомы нам еще с детства. Еще в школе учитель рассказывал, как долгими зимними вечерами Пушкин любил слушать сказки своей няни Арины Родионовны. Еще тогда мы узнали, что великий композитор Бетховен к концу жизни оглох, но, несмотря на это, дирижировал, когда исполнялась Девятая симфония. Лев Толстой любил ходить босиком, и ему нравилось пахать, о чем Репин даже написал картину...

Очень может быть, что эти и подобные им факты для кого-то будут откровением. Ну что ж, никогда не поздно узнать о них. Однако представьте себе, что кино взяло на себя заботу познакомить зрителя с тем, чего он почему-либо не узнал, сидя за школьной партой. Скажем прямо—задача не самая трудная, но далеко не самая благодарная. Увы, именно такой труд выполняли авторы фильма, точнее, авторы сценария «Василий Суриков» *.

Смотрите, что сообщает нам картина. Талантливый юноша-сибиряк едет на средства красноярского золотопромышленника учиться в Петербург, в Академию художеств. Он полон впечатлений о народной жизни. Он везет с собой целый ворох рисунков, в которых все—от окружающей его жизни. Никакой «академичности». И зритель сразу же угадывает в юноше будущего народного живописца (факт № 1).

Мы видим Академию художеств такой, как обычно изображают казенные императорские учреждения царской России. Чиновные профессора Академии отрицают талант юноши. Но Суриков упорен в достижении цели (факт № 2). Он поступает в рисовальную школу и успешно за три месяца одолевает ее трехлетний курс. Здесь, в рисовальной школе, Суриков встречается с еще одним героем фильма—одаренным, но легкомысленным молодым человеком, Луневым, который тут же развязно заявляет о своих взглядах и своем отношении к искусству. Образ Лунева проходит через фильм как антипод главному герою, и мы убеждаемся, что путь в подлинное искусство совсем не легок, а наоборот, тернист.

Далее, после окончания Академии, Суриков работает в Москве над «Утром стрелецкой казни». Он трудится с увлечением, тщательно подбирая типы героев картины, натурщиков. Кадры, показывающие создание «Утра стрелецкой казни» сменяются повествованием о полотне «Меншиков в Березове». И мы опять наблюдаем, как трудится художник, как он охотится за натурой. Затем—«Боярыня Морозова». И снова поиски человеческих типов, снова неустанные бдения... Словно по волшебству, живые люди застывают в картинах, превращаясь то в стрельцов, то в Меншикова, то в юродивого; подлинный художник пишет только с натуры (факт № 3).

Итак, посмотрев картину «Василий Суриков», зрители обогатились следующими неожиданными для себя и «оригинальными» открытиями: Суриков стал великим художником благодаря любви к народу, трудолюбию и требовательности к себе; он не искал легкого пути в искусстве; творческий метод художника предполагал тщательное изучение натуры.

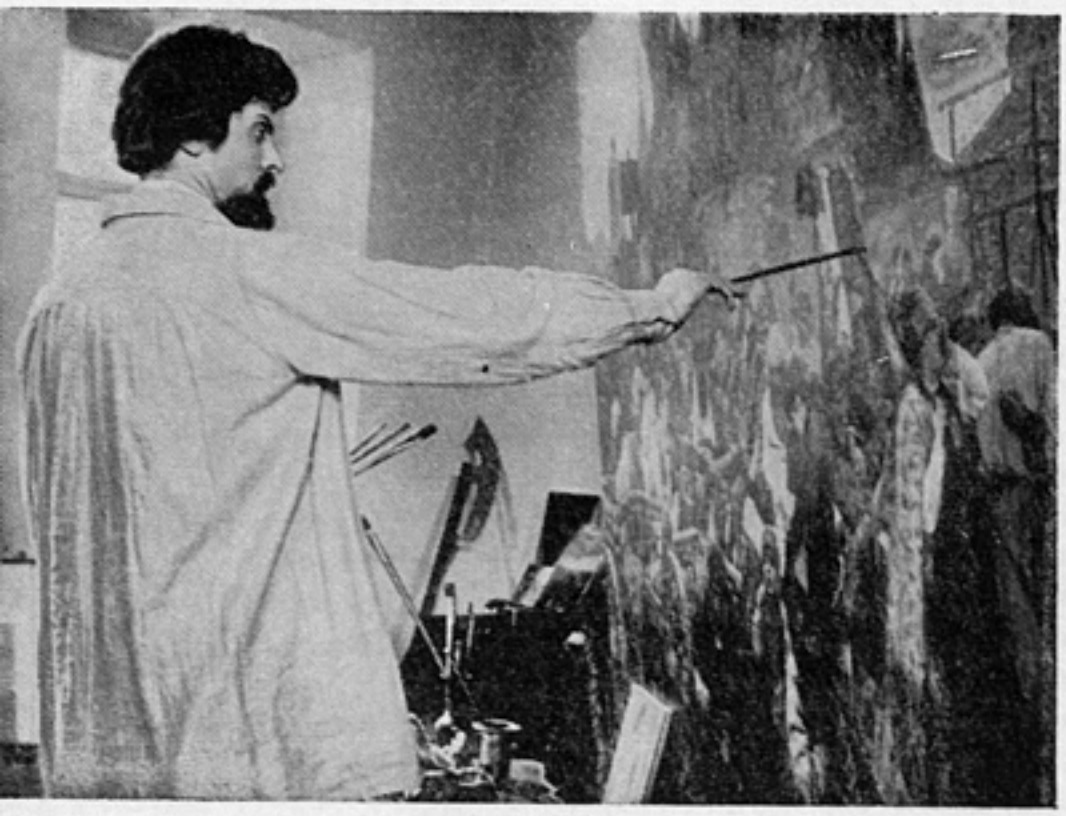
Надо ли доказывать, что общеизвестные истины не называются мыслями? Не говоря уже о том, что путь, который избрали сценарист Э. Брагинский и режиссер А. Рыбаков,—путь примитивной иллюстративности—снова возвращает нас к худшим, штампованным образцам биографического жанра.

Как грубо упрощает такой метод изображения образ художника, процесс его творчества!

Ведь можно подумать, что авторы фильма ограничили свои познания о великом живописце тем, что́ им удалось подслушать в суриковском зале

---

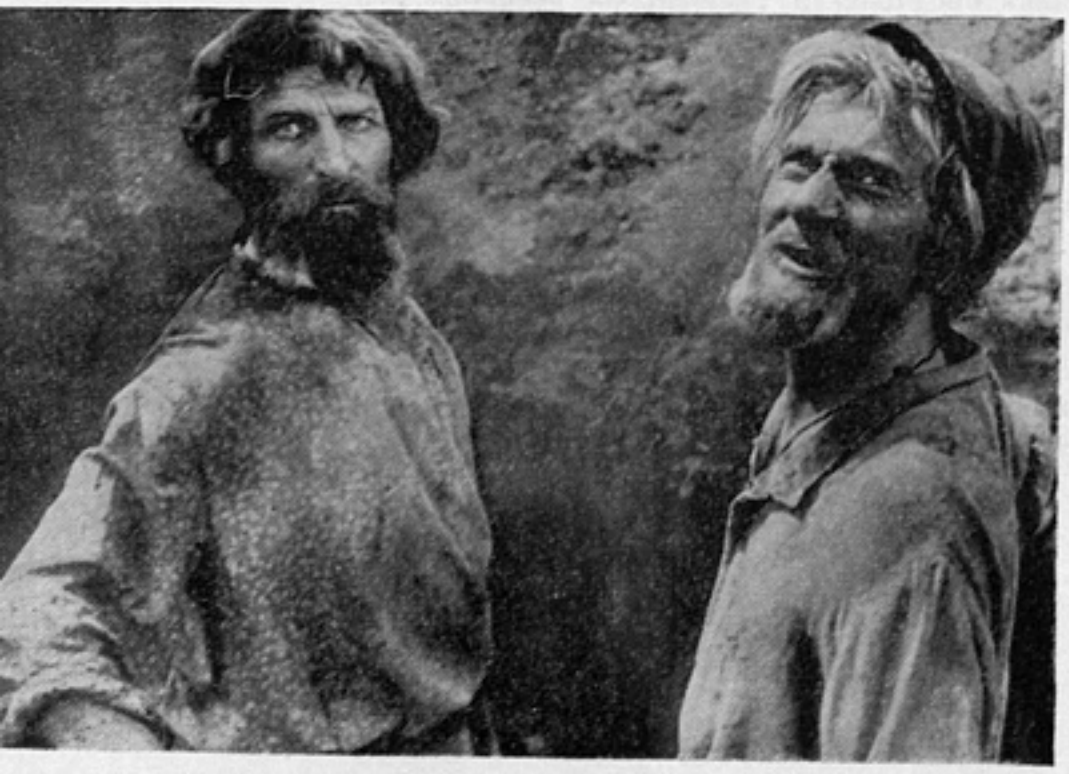
* Сценарий Э. Брагинского при участии академика живописи В. Н. Яковлева. Постановка А. Рыбакова. Оператор Г. Егиазаров. Художники А. Пархоменко, В. Гладников. Композитор В. Юровский. Звукооператор В. Лещев. «Мосфильм», 1959.



«ВАСИЛИЙ СУРИКОВ»

Третьяковской галереи. Там экскурсовод, подведя зрителей к «Меншикову в Березове», непременно расскажет, что Меншиков написан с учителя гимназии, а его младшая дочь—с жены художника, и что если Меншиков поднимется, то головой проломит потолок, но Суриков сделал это намеренно, чтобы придать композиции бóльшую выразительность. Экскурсовод добавит, что когда картина впервые появилась на выставке, критики не поняли и не приняли ее, и что лишь Третьяков сумел оценить полотно и поддержать художника. В число обязательных сведений входит и то, что «Утро стрелецкой казни» тоже не было сразу понято и что Суриков и здесь ради выразительности передвинул собор Василия Блаженного ближе к Кремлю. Мы узнаем, что юродивого в «Боярыне Морозовой» Суриков

«ВАСИЛИЙ СУРИКОВ»



писал с пьяницы, встреченного на рынке, писал его босого, прямо на снегу, подпаивая натурщика и растирая ему пятки водкой. Экскурсовод вспомнит, как Суриков любил говорить, что если бы ему привелось писать ад, то он и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставил; расскажет, сколько труда стоила художнику работа над композицией картины, как приходилось пришивать холст, чтобы сани наконец «поехали». А потом поведет к многочисленным этюдам и поведает историю каждого из них.

И весь этот рассказ экскурсовода, повторенный в сотый, в тысячный раз, мы увидели на экране. Слово в слово, только исполненный в лицах.

Но пройдитесь по той же Третьяковской галерее—и перед вами раскроется подлинное величие художника. В суриковских полотнах вы ощущаете, как разыгрывается народная драма, как пробуждается народ. Это особенно широко и полно раскрылось в живописи именно Сурикова, который понял, что история России—это есть история ее народа. Конечно, нет никакой нужды рядить Сурикова в одежды революционера. Им он никогда не был. Но как истинный художник, он подсознательно выразил новые, прогрессивные идеи своего времени.

К сожалению, эти и другие вещи, о которых могли бы поведать автору сценария исследователи творчества Сурикова, оказались почему-то опущенными. Не раскрыта в картине и творческая лаборатория художника (если не считать «охоту за натурщиками»), не рассказано о его изумительной живописи.

Восприятию живописи не учат у нас пока ни в школе, ни в каком-либо другом учебном заведении. И в этом смысле сценаристу представлялась заманчивая и благодарная перспектива хоть как-то приобщить зрителя к культуре живописи, раскрыв перед ним секрет суриковской палитры, во многом, кстати, новой для русской школы того времени.

Увы, авторы фильма предпочли затратить массу энергии на подыскание актеров, схожих с суриковскими моделями, в расчете на то, что зритель воскликнет: «Смотри, похож ведь!» —когда на экране вслед за актером появится фрагмент картины.

Над фильмом «Василий Суриков» трудился большой творческий коллектив. И жаль, что отличная, продуманная работа оператора Г. Егиазарова, художников А. Пархоменко и В. Гладникова, любящих живопись, тонко чувствующих палитру великого живописца и стремящихся передать ее богатство в колористическом решении картины; искренняя игра артистов Е. Лазарева (Суриков), Л. Кадочниковой (Лиля), Г. Юдина (Лунев)—зачеркиваются в конечном итоге тем удивительно примитивным подходом к воплощению жизни и творчества художника, который был заложен в драматургическом материале фильма.

Н. Колесникова

# На первый взгляд—все в порядке

Тема фильма «Однажды ночью»* злободневна: герои-целинники совершают трудовой подвиг. Шоферы ведут колонну грузовиков через степь. Они везут зерно из дальнего целинного совхоза на элеватор. В пути их застает пурга. Метель заносит машины, мерзнут люди...

Сюжет, казалось бы, динамичен: каждое действующее лицо живет «в движении». Есть и героическая линия и любовная. Но тем не менее фильм скучен. Секрет этой неудачи прост: автор сценария А. Гинцбург совершил подтасовку—подлинная динамика сюжета, индивидуальные характеристики героев заменены штампованными ходами и приемами, испытанными схемами. Это, естественно, сделало рассказ примитивным, а решение темы поверхностным.

«Говорят, что при понижении температуры человеческого тела на два градуса замерзают все чувства. Например, страх, любовь, совесть...» —утверждает отрицательный герой фильма. Все без исключения положительные герои немедля опровергают это утверждение. Делается это без каких-либо психологических осложнений.

Расстановка сил ясна уже после первого появления действующих лиц на экране. Бывшие фронтовые друзья, а теперь шоферы, сердечные, прямодушные люди,—казах Кемел Керимбаев и русский Иван Афонин (кстати, таким образом затрагивается и тема дружбы народов)—встречают в пути частную «Победу». Владелец ее, по имени Шалтай, сразу представляется автором сценария как индивидуалист, человек циничный (за деньги, мол, все можно устроить), с барскими замашками.

И вот на борьбу с Шалтаем бросаются все силы. На стороне Ивана и Кемела, по существу, все остальные герои: и водители, и случайный пассажир—старик-учитель, и люди, помогающие им в беде,—секретарь райкома, директор совхоза и даже собственная жена Шалтая, которая существует в фильме только для того, чтобы создать пресловутый любовный «треугольник» (прежде ее мужем был Кемел).

Казалось бы, что тут долго толковать: чтобы развенчать с помощью такого мощного отряда одного трусливого, эгоистичного, мелкого человека не требуется много времени. Но авторы взялись сделать полнометражный художественный фильм. И им поневоле приходится повторяться, подолгу говорить об одном и том же, уже давно ясном зрителю.

Дальнее расстояние, пурга не останавливают людей—они отправляются в город за помощью. Шалтай остается. Уже этого штриха достаточно, чтобы в данной обстановке обрисовать героя. Однако авторы вместо точки ставят запятую: Шалтай, пристыженный женой, все-таки отправляется в путь, а по дороге притворяется больным. Но и эта, казалась бы, убийственная характеристика—симулянт—кажется авторам недостаточной, они идут дальше, старательно изыскивая, что бы еще могло помочь разоблачению уже разоблаченного героя. И находят! Вернувшись к колонне, Шалтай выгоняет из своей машины старого больного учителя.

Посмотрите, на каких немудреных сопоставлениях строится образ Шалтая, и вам станет ясно, что такая прямолинейность исключала глубокую психологическую разработку характера.

Шалтай и Кемел любят одну и ту же женщину—пусть она посмотрит на обоих и сравнит. Шалтай отказался взять в свою «Победу» старика-учителя, а Кемел взял; Кемел первым вызвался идти через степь, в метель за помощью, а Шалтай струсил; Кемел бескорыстен, а Шалтай все меряет на деньги и т. д.

Еще более примитивно даны другие герои. Собственно говоря, почти все они—давние знакомые зрителя.

Старых учителей прошло на экране уже не менее десятка. Что делать учителю, если он в данный момент не у дел? Судя по многим кинофильмам,—произносить мудрые слова, учить житейской мудрости других и жаловаться на больное сердце. Герой фильма «Однажды ночью» именно так и поступает. Не более оригинален и второй старик—совхозный сторож. Нам хорошо знаком этакий прыткий дедуся, которому до всего есть дело,—сейчас перед нами его казахский брат, сменивший тулуп и рубаху на халат. Или возьмите полный многозначительности образ секретаря райкома, который осуществляет руководство из своего кабинета по телефону. Сколько таких секретарей видели зрители! Алма-Атинская киностудия прибавила к их безликой шеренге еще одного.

На протяжении полутора часов своей экранной жизни герои фильма ни минуты не остаются без дела. Однако это совсем не означает, что они действуют, развивая сюжет картины. Скорее здесь уме-

* Сценарий А. Гинцбурга. Режиссеры А. Гинцбург, Э. Файк. Оператор И. Тыныштаев. Художники П. Зальцман, В. Леднев. Композитор Е. Брусиловский. Звукооператор Г. Мирошниченко. Алма-Атинская киностудия, 1959.

стен глагол «суетиться». Пришел—ушел, принес—отнес, из одного помещения перешел в другое, позвонил по телефону (последним особенно злоупотребляют директор совхоза и секретарь райкома). Что же касается героических деяний, которые должны хотя бы оправдать тему фильма, то за исключением одного небольшого эпизода, где Афонин и его друзья, борясь с пургой, идут в город (эпизод, лишенной внутреннего драматизма и напряженности), деяния эти только декларируются.

Итак, мы не видим в фильме ни осмысленного, последовательно развивающегося действия, ни глубоко и всесторонне раскрытого внутреннего мира героев... Все необходимые сведения—о прошлом и настоящем действующих лиц и о том, что происходит за кадром,—зрители узнают из диалога картины, который строится в основном по принципу: «когда один говорит, а другой слушает, значит, люди разговаривают».

Недостатки работы А. Гинцбурга-сценариста обусловили неудачу А. Гинцбурга-режиссера и его сопостановщика Э. Файка. Трудно пришлось и актерам. И. К. Кожабекову, который играет Кемела, и А. Игнатьеву, исполняющему роль Ивана Афонина, приходится не воплощать актерскими средствами интересный материал роли, а заполнять пустоту схемы. Попытка преодолеть драматургические штампы заменяет творческий процесс и у других исполнителей. Не удивительно, что в фильме нет актерских удач.

...Фильм окончен. Зерно доставлено на элеватор. Герои благополучно прибыли в город. Секретарь райкома поздравил всех с трудовой победой. Отнегодяя Шалтая жена вернулась к благородному Кемелу. Пурга сменилась солнечным днем. А. Гинцбург довел свой рассказ до конца, следуя нехитрым и испытанным канонам, поставив все на свои места. Композитор Е. Брусиловский озвучил последний кадр торжественным аккордом.

Кажется, все в порядке. На экране—современность, целинный совхоз, люди труда... Счастливая развязка... Но все это—своего рода ширма, за которой по сути дела прячется банальная и незначительная история личных взаимоотношений, история, никак не могущая претендовать на полтора часа кинематографического зрелища.

Игорь Васильков

# С кинокамерой в джунглях

Вот они, джунгли,—бесконечное зеленое море, влекущее нас своей таинственной первозданной жизнью.

Непреодолимой стеной поднимаются над землей огромные стволы пальм, фикусов, мангровых деревьев, переплетенных между собой причудливой сетью гибких лиан. Там, на ветвях деревьев, раскрываются цветы экзотических орхидей, перекликаются пестрые попугаи, стремительно проносятся стайки обезьян. А внизу в душном полусумраке непроходимых зарослей шуршит в прошлогодней листве гибкое тело удава, дробно стучит о землю маленькими копытцами стройный черный олень и воинственный зверек мангуста сражается со смертоносной коброй.

Бурные реки прогрызают себе ложе в многометровой толще илистых наносов. В речных плавнях храпят злые носороги, а туда, где реки вырываются на простор и образуют чистые, спокойные плёсы, приходят купаться стада диких слонов.

Это джунгли. С детства манили они нас своими тайнами, представали перед нами в образах, нарисованных Майн Ридом, Фенимором Купером и Стенли, смешивались с картинами фантастических детских снов.

И вот джунгли перед нами. Не описанные, не срисованные, а настоящие, живые.

Объектив киноаппарата не только привел нас в глубины «зеленого моря», он стал нашими глазами, и мы сами совершаем путешествие, о котором мечталось в детстве и юности. И все же это именно кинематографическое путешествие, ибо зоркий глаз и критический разум создателей фильма отобрали для нас лишь самое важное, характерное для «быта» джунглей, позволив за полтора часа совершить тысячекилометровый путь, на который киноэкспедиции потребовались многие месяцы.

Джунгли ревниво охраняют свои тайны от любопытного взора. Редко кому удавалось увидеть осторожную голуболицую обезьяну или «рапидные» движения лемуров, ведущих ночной образ жизни. И уж совсем недоступное зрелище для туриста: охота владыки джунглей—тигра. Даже отважному и настойчивому путешественнику пришлось бы ждать такой удачи, быть может, не один год. А мы видим и это. Мы присутствуем при «интим-

ных» сценах воспитания детенышей в семье обезьян и с восхищением следим за воздушными пируэтами гиббона—животного, окруженного почти мистической тайной.

Киноглаз, направляемый людьми, знающими природу и влюбленными в нее, делает нас как бы соучастниками всего происходящего на экране. Есть в этом фильме еще одна отличительная особенность.

При работе над фильмом режиссером руководило не столько стремление дать материал для географического и зоологического образования зрителей, сколько желание использовать этот материал как средство для некоторых философских обобщений. Это и делает новый фильм Александра Згуриди «Тропою джунглей»* крупным, незаурядным явлением в научной кинематографии.

Впрочем, написав эти строчки, я подумал, что именно так можно было бы начать статью и о других фильмах этого мастера. Следовало бы только название «Тропою джунглей» заменить названиями «В Тихом океане», «Во льдах океана» или «В песках Средней Азии».

Тогда я решил еще раз посмотреть фильм. И вот после просмотра я услышал, как один из зрителей-кинематографистов сказал другому:

— Хороший фильм! Впрочем, в профессиональном смысле в нем нет ничего нового по сравнению с другими фильмами этого режиссера.

Слова эти смутили меня, заставили насторожиться. Правда, я имел случай убедиться в положительной реакции зрителей, смотревших новый фильм. Я наблюдал, с каким интересом смотрели «Тропою джунглей» участники Международного кинофестиваля в Москве и требовательная аудитория делегатов XIII Международного конгресса научного кино в Лондоне. Но не есть ли все это результат гипноза имени известного режиссера, популярного и признанного мастера?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо было пересмотреть некоторые фильмы, созданные Александром Згуриди в прошлом.

Просмотры убедили меня в том, что фильм «Тропою джунглей» не только не является «повторением пройденного», а, наоборот, представляет собой закономерный и, как мне кажется, весьма знаменательный шаг на творческом пути режиссера.

Александра Згуриди называют певцом природы, а его фильмы—кинопоэмами о природе. Если это так, то фильм «Тропою джунглей» — одна из самых удачных глав этой поэмы. Кажущаяся простота формы этого фильма—результат большого творческого труда. Мы знаем печальный опыт некоторых сценаристов и режиссеров научного кино, которые в погоне за оригинальностью придумывают форму как бы отдельно от материала фильма, а потом искусственно втискивают содержание в эту форму.

Форма фильма «Тропою джунглей» потому и кажется «простой», что зритель не замечает ее, настолько органически сливается она с содержанием. А как часто в наших фильмах мы не только любуемся своим мастерством, но еще призываем к тому же и зрителя: смотри, какой новый прием, какой удивительный трюк я придумал!

Александру Згуриди чуждо это стремление к трюкачеству. Естественность формы—одно из неоспоримых достоинств, отличающих его произведения.

Смотря «Тропою джунглей», чувствуешь, что с тобой разговаривает хороший, задушевный друг:

— Не задумывались ли вы над тем, как живут все эти животные на воле, в природе? Известно ли вам, что все повадки и даже внешний облик животных беспрерывно изменяются под влиянием окружающих условий? Сколько животных—столько и жизней, вернее историй жизней, да еще каких удивительных историй!

Взгляните вот на эту серую обезьянку. Наберитесь терпения, пройдитесь вместе с ней по тропе, затерянной в далеких джунглях, и перед вами откроется дикий, но очаровательный мир...

Успех фильма «Тропою джунглей» нельзя отделить от успеха главного оператора фильма Нины Юрушкиной. Роль оператора в фильме о жизни природы вообще огромна. Тем более велика эта роль, когда оператор выступает не как ремесленник, вы-

---

«ТРОПОЮ ДЖУНГЛЕЙ»

---

* Автор сценария и режиссер А. Згуриди. Главный оператор Н. Юрушкина. «Моснаучфильм» и Пекинская киностудия имени 1 августа, 1959.

полняющий «заказ» режиссера, а как самостоятельно мыслящий художник. Именно так, со страстностью и романтическим отношением к действительности работает Н. Юрушкина.

Герой фильма—обезьянка, с которой мы впервые встречаемся в зоопарке, а потом в джунглях узнаем ее «биографию». Мы успеваем уже полюбить это милое существо, когда в джунгли приходят люди, чтобы пленить ее.

Казалось бы, что тоскливое состояние природы должно было сопутствовать сцене подготовки к пленению обезьян. Однако оператор Н. Юрушкина пошла по другому пути: солнечная погода и соответствующий ей колорит здесь ярче выразили напряженность сцены и вместе с тем подчеркнули общую идею фильма, его оптимизм.

Все сказанное не означает, что в картине нет некоторых просчетов—от них не бывает свободен даже самый хороший фильм. Излишне затянутым кажется, например, вводный эпизод в Пекинском зоопарке. Тем более что показ экзотических животных, собранных там со всего мира, ослабляет в дальнейшем впечатление от разнообразия жизни в джунглях.

Хочется поспорить с режиссером А. Згуриди и по другому поводу. Фильмы советского режиссера о природе естественно должны по своему идейному содержанию отличаться от таких же фильмов, созданных на Западе, для которых характерно чисто киплинговское противопоставление природы и человека, выступающего в роли разрушителя и истребителя. А. Згуриди, конечно, хорошо понимает это. Понимает он и другое: если в фильме действуют только животные, которых режиссер заставляет полюбить, но нет человека, зритель все же ожидает, что человек может появиться в любую секунду и опять-таки как истребитель. Поэтому А. Згуриди вводит в свои последние фильмы человека, но в другом качестве. В фильме «Тропою джунглей» люди приходят в лесные дебри не как охотники-спортсмены, а как рачительные, умные хозяева и преобразователи. Тенденция совершенно правильная... Но в финале режиссер неожиданно и в противоречии с общей концепцией фильма призывает зрителя поверить в то, что клетки зоопарка—это нечто вроде санатория, созданного человеком для животных, изнемогающих на воле в борьбе за существование. С этим согласиться трудно, хотя мы и не против зоопарков. Но мы хорошо отдаем себе отчет в том, что это зрелищные и в известной мере научные предприятия, а не заповедники для сохранения ценных видов животных. Неволя всегда остается неволей, какие бы цели она ни преследовала.

Впрочем, все это детали, не имеющие большого значения. В целом новый фильм Александра Згуриди о джунглях Южного Китая—отрадное явление в научной кинематографии. Фильм создан совместно с китайскими кинематографистами режиссером Ян Чен-я и оператором Юй Чен-чжи из Пекинской киностудии имени 1 августа. Он особенно впечатляет потому, что это не плод наблюдений со стороны, не туристская скороговорка, а результат искреннего интереса, долголетних раздумий и глубокого проникновения в материал. Зритель смотрит этот фильм с интересом и благодарностью, ибо он чувствует в нем взволнованный, идущий от сердца голос талантливого художника, голос, воспевающий и утверждающий жизнь.

С. Звягина, Н. Халатова

# Слияние искусств

Музыка, пение, художественное слово благодаря радио стали доступны самым широким массам. География тут уже не играет роли—от Арктики до Антарктики звучат в эфире голоса артистов, творчество которых пришло к народу. У хореографического искусства, несмотря на то, что оно легкокрылое, крылья в этом смысле подрезаны. Только посредством кинематографа мы можем сохранить завоевания советской хореографии, удовлетворить желания наших зрителей, которые хотя бы через экран хотят познакомиться с выдающимися балетными театрами страны, отдельными коллективами и ансамблями, с искусством прославленных мастеров балета и его талантливой молодежи.

Вот почему так важно, чтобы фильмы-балеты заняли свое достойное и постоянное место на экране.

Мы не говорим уже о том, что количество зрителей таких фильмов может неизмеримо вырасти, как только эти картины переступят границы нашей страны,—интерес к советской хореографической школе, который мы наблюдали во всех странах от Англии,

США и Канады до Австралии и Новой Зеландии, от Объединенной Арабской Республики до Финляндии, поистине огромен.

Экранизированные балетные спектакли дадут возможность познакомиться с лучшими хореографическими произведениями наших республик, наглядно покажут расцвет нашего национального искусства. И с этой точки зрения новый фильм-балет «Чолпон—Утренняя звезда»*, созданный совместными усилиями коллективов «Ленфильма» и Фрунзенской киностудии, имеет принципиальное значение.

Спектакль Государственного киргизского академического театра оперы и балета «Чолпон» во время Декады киргизского искусства и литературы имел большой успех у москвичей. Интересный сюжет сказки-легенды, музыка композитора М. Раухвергера, эмоциональная, разнообразная по звучанию, по-настоящему танцевальная, помогли артистам, балетмейстеру Н. Тугелову и художнику А. Блэку создать яркий спектакль.

Однако фильм «Чолпон—Утренняя звезда» оказался по своему художественному воздействию значительно сильнее спектакля. И тут надо отдать должное и режиссеру-постановщику картины Роману Тихомирову, и главному оператору А. Дудко, и художнику А. Блэку, которые сумели средствами кинематографа передать богатство, пластичность, красоту хореографических образов.

Строго говоря, оценивать эту работу следовало бы с двух точек зрения: кинематографической и балетной. Но главное достоинство картины как раз и составляет такое тесное слияние искусства кино с хореографией, что расчленить их в картине почти невозможно, да и не к чему.

Не претендуя на подробную оценку фильма, мы хотели бы лишь поделиться с читателями журнала некоторыми своими впечатлениями о новом кинобалете.

Перед авторами сценария и режиссером стояла нелегкая задача: уложить более чем трехчасовой спектакль в киноленту, ограниченную временем одного сеанса. Причем нельзя было поступиться драматической линией балета, «облегчить» его конфликт. Одна из положительных сторон фильма, обеспечившая ему успех,—непрерывное динамическое нарастание в развитии действия. Зритель видит не разрозненные балетные сцены—перед ним развертывается напряженная драматическая история любви Чолпон и ее друга Нурдина, их борьбы с темными силами царства злой волшебницы Айдай.

«ЧОЛПОН—УТРЕННЯЯ ЗВЕЗДА»

Режиссер Роман Тихомиров умело сохранил музыкальное произведение, бережно отнесся к хореографии спектакля «Чолпон». Используя возможности кино: средства монтажа, ракурсы, наплывы, комбинированные съемки и т. д.,—постановщик усилил впечатление от танца, донося до зрителя его тончайшую нюансировку.

В фильме много интересных режиссерских решений. Вспомните сцены в царстве ведьмы Айдай, ее стремительные полеты на свите чертей, эпизод Чолпон с черными саламандрами...

«ЧОЛПОН—УТРЕННЯЯ ЗВЕЗДА»

* Авторы сценария А. Дудко, И. Менакер, Р. Тихомиров, Н. Тугелов. Режиссер Р. Тихомиров. Оператор А. Дудко. Художник А. Блэк. Балетмейстер—постановщик балета Н. Тугелов. Композитор М. Раухвергер. Звукооператор Е. Нестеров. Совместное производство студии «Ленфильм» и Фрунзенской студии художественных и документальных фильмов. 1959.

Очень удачно использованы возможные лишь в кино превращения Айдай из ведьмы в обольстительную женщину, оживление окаменевших юношей, эпизоды с чертом Джином, где как нельзя более кстати применен прием замедленной съемки. Особенно впечатляет финальная сцена окаменения злой силы—Айдай.

Р. Тихомирова можно упрекнуть, пожалуй, лишь в том, что он слишком увлекается крупным планом. Ведь самое сильное оружие у артистов балета—это выразительное движение, в то время как крупный план статичен. Поэтому крупные планы исполнителей основных ролей Р. Чокоевой (Чолпон) и У. Сарбагишева (Нурдин) менее удачны, чем танцевальные сцены.

Р. Чокоева в роли Чолпон покоряет зрителя чистотой и грацией движений; ее легкий и непринужденный танец создает поэтичный образ нежной, любящей девушки. А в сценах борьбы за спасение любимого она достигает подлинно глубокого драматизма.

Отлично справился с ролью Нурдина Уран Сарбагишев. Его Нурдин—смелый, преданный юноша. У. Сарбагишев одинаково выразителен и в сольных и в дуэтных танцах, где много технически сложных приемов.

Разнохарактерной артисткой показала себя Бибисара Бейшеналиева в роли Айдай. Особенно хорошо удалась ей роль ведьмы, с угловатостью движений, выразительными жестами рук, темпераментным динамическим вращением. Менее интересна сцена смотра невест; в этом повинен и балетмейстер Н. Тугелов, который здесь не помог балерине в раскрытии образа, а также не нашел выразительного хореографического решения для танцев всех невест.

Огненный (не только по цвету костюма) Джин—Сапар Абдужалилов великолепно вписан и режиссером и художником в зловещие пещеры царства Айдай. Виртуозно исполняет артист труднейшие вариации, хорошо поставленные Н. Тугеловым. Нельзя не похвалить балетмейстера и за оригинальные танцы: «Петухи» и мужской воинственный танец во владениях величественного Темир-хана.

Фильм «Чолпон—Утренняя звезда» еще раз показал, как много может сделать кинематограф для того, чтобы хореографическое искусство получило новые выразительные возможности, чтобы советский балет стал достоянием не только театральных зрителей, но и куда более широкой аудитории.

Вот почему кинобалет должен быть не случайным гостем на экране, а таким же его полноправным хозяином, как другие жанры нашего кинорепертуара.

Б. Альтшулер

# Разговор продолжается

Редко бывает, что критик радуется своей ошибке. Но именно так обстоит дело в данном случае со мной.

В статье «Фильм должен увлекать!»* я писал, что на студии «Моснаучфильм» нет ни одного молодого режиссера, интересующегося пропагандой техники. В то время когда печаталась эта статья, лед тронулся: молодой сценарист И. Болгарин и молодой режиссер С. Райтбурт взялись за осуществление фильма о достижениях рабочего-изобретателя, слесаря Московского завода счетно-аналитических машин Бориса Егорова. Сегодня фильм готов, и мы можем убедиться в том, как много могут дать популяризации техники молодые творческие силы.

Новый фильм «Секрет НСЕ» (НСЕ—намоточный станок Егорова) смотрится с большим интересом. Я убедился в этом на нескольких просмотрах, наблюдая реакцию зрителей. Фильм доходит до их сердца, мобилизует их внимание и превосходно раскрывает техническую сущность темы.

Можно назвать десятки других картин на аналогичные темы, которые не оставляют заметного следа в сознании зрителей.

В чем же с е к р е т «Секрета НСЕ»?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо рассмотреть своеобразие драматургии фильма и особенности работы режиссера.

Свой рассказ о советском рабочем Егорове сценарист начинает издалека, с Нью-Йоркской выставки 1958 года, где экспонировалась и советская техника. Большое впечатление произвел на американцев станок «НСЕ». Вот он. Смотрим на него и... никакого впечатления он на нас не производит. Это совсем маленький станочек, напоминающий швейную

* «Искусство кино», 1959, № 10.

машину. Что американцы нашли в нем интересного? Между тем американские фирмы одна за другой настойчиво шлют запросы на эти станки. Просят подробные данные о них.

Мы начинаем сомневаться в правильности первого впечатления: видимо, мы что-то недооценили в станке, видимо, в нем заключена какая-то тайна.

«Тайна» эта и есть ключ к драматургии фильма. Автор создает систему «секретов» и умело вовлекает зрителя в их раскрытие. Он мог поступить иначе; за вопросом, чем заинтересовал американцев станок, мог непосредственно следовать ответ: своим устройством; за вопросом, кто изобретатель станка, мог быть показан кинопортрет Егорова. Так именно строится большинство технических фильмов. Но именно это и вызвало справедливые нарекания на научно-популярную кинематографию, верные замечания, что многие фильмы о технике серы, неинтересны.

Огромное значение для качества фильма имеет правильный выбор темы; но вслед за этим выступает умение рассказчика найти такие приемы подачи материала, чтобы вывести зрителя из состояния пассивного наблюдения и создать условия для его сотворчества.

Система «тайн», когда ответ на вопрос дается не сразу и зритель приходит к ответу, преодолевая ряд препятствий,—это испытанный прием. Примеры его применения можно в большом числе найти в художественной литературе и художественной кинематографии.

Теперь мы видим, что этот прием с успехом может быть применен в техническом фильме.

Прежде чем узнать, кто такой Егоров, мы становимся свидетелями его удивительных дел, но его пока не видим: вот только что он был здесь, но ушел в другой цех, мы идем за ним—там вновь встречаем созданные им станки, а он уже где-то в другом цехе. Интерес к этому человеку растет по мере нашего движения по заводу: везде работают его станки, везде материализована его мысль. Наконец становится просто невыносимым терпеть отсутствие нашего героя и хочется крикнуть: да где же он? Покажите его! Вот этой реакции и добивался автор. Почувствовав, что момент напряжения настал, автор наконец показывает нам Егорова. И как нам теперь интересно смотреть ему в лицо!

Согласитесь, что эффект был бы совсем иной, если бы вслед за показом станка нам тотчас же был представлен его изобретатель.

Умело раскрывает сценарист и секрет самого станка. Это сделано путем тонкого проникновения в лабораторию мысли изобретателя. Мы становимся спутниками в его поисках. Драматизм диалога, который ведет герой с самим собой, и упорство в смелых

«СЕКРЕТ НСЕ»

технических исканиях делают его образ чрезвычайно привлекательным—мы проникаемся уважением к этому человеку. В этом, пожалуй, самый главный «секрет» успеха фильма. Незаметно для самих себя, увлекаясь поисками Егорова, мы во всех деталях изучаем техническую проблему.

Ясно, что задача технико-пропагандистского фильма состоит не только в том, чтобы сообщить зрителю о том или ином изобретении, а в том, чтобы увлечь зрителя острой проблемой. Только тогда техническая информация останется в памяти.

Но беда научно-популярной кинематографии в том, что в большинстве случаев авторы технических фильмов этих путей не искали. Тем выше следует оценить работу молодого сценариста И. Болгарина.

Однако то, что задумано в сценарии, может быть не понято режиссером и не реализовано в фильме.

Так часто и бывает. На этот раз качество работы режиссера вполне соответствует качеству сценария.

Режиссер поставил перед героем фильма сложные задачи. Он должен задуматься и передать полную поглощенность мыслью. В другом месте он должен невзначай взглянуть на соседку в поезде, вяжущую чулок. А затем показать, как взгляд его из рассеянного постепенно становится сосредоточенным, он всматривается в движение рук, вяжущих чулок, и в мозгу его возникает новый и неожиданный план решения мучившей его технической проблемы.

Но ведь Егоров не актер. А играть самого себя—задача чрезвычайно трудная. Путь к решению этой задачи—глубокая дружба режиссера с «неактером», обеспечивающая его доверие к режиссеру, умение создать обстановку на съемке, которая не мешает «неактеру», не отвлекает его, и наконец, очень ясная, четкая постановка тех психологических задач, которые надлежит решать «неактеру».

Все это режиссер сумел сделать. Потому Егоров и получился на экране таким живым, настоящим.

Создан очень интересный, яркий образ советского человека. В нем есть именно то, что требуется для художественного образа: и богатство индивидуальных черт характера и глубокое обобщение. Нет сомнения в том, что советский технический фильм скоро займет почетное место на экранах. «Секрет НСЕ» служит этому наглядным доказательством.

А. Брагин

# Гибель Вацлава Малого

О «грязной войне» во Вьетнаме создано несколько фильмов. Помимо работ кинематографистов Демократической Республики Вьетнам можно вспомнить честный и искренний фильм режиссера Марселя Камю «Смерть, подкравшаяся тайком», отмеченный на VI Всемирном фестивале молодежи в Москве. Другой фильм, также французского режиссера, сделан «с точки зрения французского солдата», чувствующего себя в чужой стране как на вулкане, где ему в любой момент грозит смерть. Это «Ударный патруль» Клода Бернар-Обера.

И вот перед нами произведение чехословацких мастеров—«Черный батальон»*. Сразу возникает вопрос: что побудило их обратиться к событиям войны, уже несколько лет окончившейся?

Сценаристам Камилу Пикса и Милославу Фаберу довелось немало беседовать с бывшими солдатами иностранного легиона, действовавшего во Вьетнаме и получившего название «Черного батальона». Многие из них вернулись на родину, испытав глубокое разочарование и искренно осознав свои заблуждения. Среди этих людей были и чехи. Их судьба взволновала сценаристов и режиссера Владимира Чеха. Так родилась идея создать этот фильм.

Скажем сразу: «Черный батальон»—несомненная удача постановочного коллектива студии «Барранд ов», и прежде всего режиссера-постановщика.

В центре картины—судьба чеха Вацлава Малого, оказавшегося после войны в лагере для перемещенных лиц, затем слонявшегося по свету в поисках работы и «красивой жизни» и в конце концов завербовавшегося в «Черный батальон». Конечно, Малый слышал кое-что об иностранном легионе. Но не все ли равно, где зарабатывать на жизнь?—думал он. Да к тому же люди склонны преувеличивать, и возможно, что многое из услышанного лишь пустая болтовня. Так размышлял этот в общем-то не такой уж плохой парень, озлобленный неудачами в жизни, въезжая в крепость, где завоеватели чувствовали себя пленниками, боясь высунуть нос за ее ворота. Но вот Вацлав в казарме. Его встречают грубыми шутками; во всем чувствуются жестокость, вражда, интриги. Здесь собрался сброд со всего света. Например, немец Герхард Рихтер, выпивший в Гамбурге, а протрезвившийся в легионе (методы вербовщиков XX века мало чем отличаются от действий их средневековых предков), чех Антек, выдающий своих товарищей, которые пытаются бежать из легиона, сержант Шторх, не расстающийся со своей сумкой с награбленным добром, бывшие нацисты, уголовники.

Поначалу Вацлав пытается не замечать всей этой мерзости. Но с волками жить—по-волчьи выть. Вацлав становится перед необходимостью быть «как все». А это не так-то просто. Он, например, не умеет грабить. Убивать? Что ж, он приехал сюда, чтобы убивать в честном бою. Но убивать чаще приходится в карательных экспедициях—женщин, детей, стариков... Возможно, что жестокие обстоятельства когда-нибудь сломили бы Вацлава

* Сценарий Камила Пикса и Милослава Фабера. Режиссер Владимир Чех. Производство студии «Баррандов» (Чехословакия).

и он стал бы «образцовым убийцей», каким его пытается сделать бывший эсэсовец Рудольф Вольф. Но именно встреча с ним коренным образом меняет судьбу нашего героя.

Впервые имя Вольфа звучит в прологе, когда мы видим мать Вацлава, тщетно встречавшую каждый самолет, с которым прибывали из Вьетнама бывшие «волонтеры». Беспредельный ужас отражается на ее лице, когда она узнает, что Вольф тоже там, во Вьетнаме.

Сам Малый встречается с Вольфом во время одной из операций и, не подозревая, с кем имеет дело, спасает ему жизнь. В благодарность за это лейтенант Рудольф Вольф переводит Малого к себе в денщики и тем избавляет его от необходимости участвовать в боевой деятельности батальона. Но тут, столкнувшись с Вольфом поближе, Вацлав начинает что-то припоминать. Сомнения не дают ему покоя. Да, самые страшные его подозрения подтвердились! Перед ним тот самый Вольф, который во время оккупации Чехословакии убил его отца и сестру. В ходе их объяснения Вольф не отрицает этого. Да, он убивал и вешал, но он выполнял приказ. «Ведь ты убиваешь здесь тоже!» —цинично заявляет он Малому. Вацлав пытается защищаться. «Да, —говорит он, —но я это делаю в бою...». «А в карательной экспедиции в деревне?» —спрашивает Вольф. «Я не стрелял!» —кричит Вацлав. «Так будешь! Я тебя научу!» И Вацлав понимает, что Вольф по-своему логичен: раз он здесь, ему придется убивать.

Однако циничные доводы бывшего эсэсовца не сломили Вацлава. Логичен или не логичен Вольф, а Вацлав пойдет на все, чтобы разделаться с этим убийцей. Когда через несколько дней Вольф вызывает добровольца для опасной разведки в джунглях, вперед выступает Вацлав Малый. Он решил сам отомстить за отца и сестру. Они вдвоем уходят в чащу, готовые к смертельной схватке—и не с подстерегающим их врагом, а друг с другом. Это поединок; кто-то из них наверняка не вернется обратно. Но кто?

Авторы фильма отвечают на этот вопрос чисто кинематографически. Лгут глаза Петра, когда он выходит из самолета в Праге и к нему со своим неизменным вопросом обращается мать Вацлава. «Вацлав Малый?» Нет, он не припоминает такого... А из-за пазухи у него выглядывает обезьянка Малого, с которой Вацлав не расставался до самого того дня, когда он и Вольф ушли в джунгли.

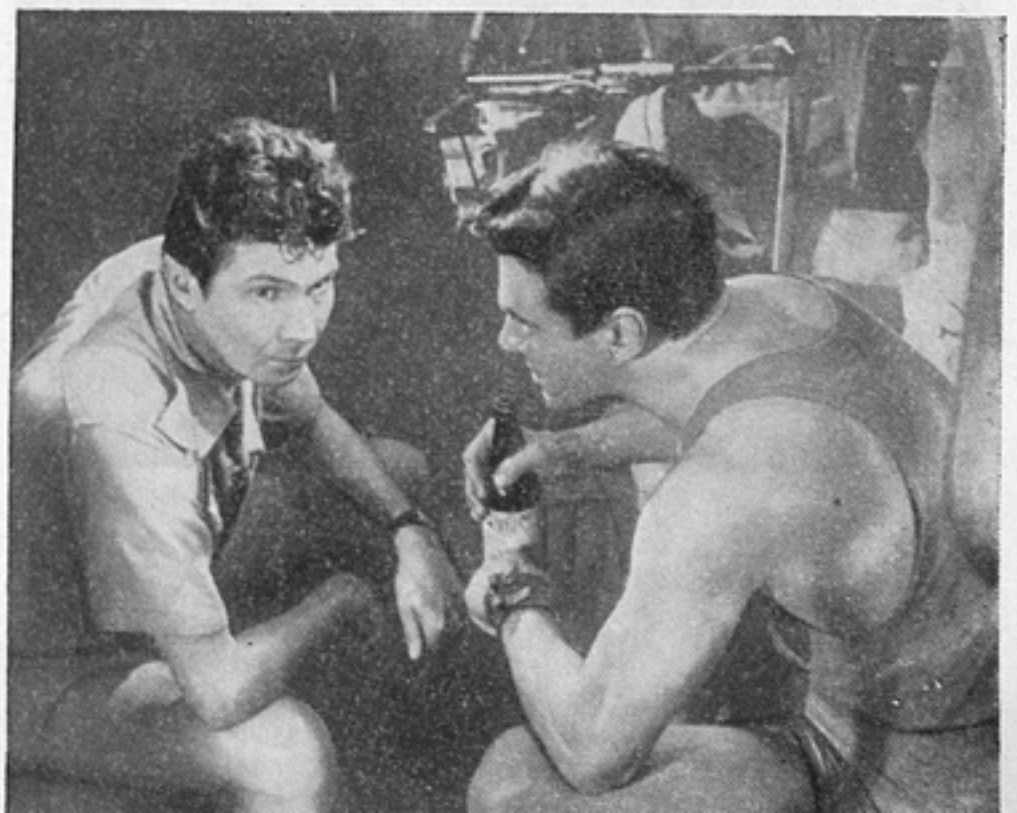
Вацлав Малый совершил ошибку. Он это понял, пусть слишком поздно, но понял и попытался искупить ее. Он думал, что где-то там, в далеком Вьетнаме, в этой войне можно заработать на «приличную жизнь» не ввязываясь в политику и не беря на душу греха. Но оказалось, что и там, «в далеком Вьетнаме» действуют все те же силы, а зачастую и те же люди, что принесли ему столько несчастий в годы нацистского господства. Из-за своего бездумия он оказался в одном лагере с ними. И жестоко поплатился за это.

Популярный в Чехословакии артист Ярослав Мареш, которого мы знаем по многим фильмам, создал запоминающийся образ Вацлава Малого. Этот образ—главная актерская удача фильма. Но и остальные исполнители производят сильное впечатление. Среди них—немецкие артисты Гюнтер Симон (Рихтер), Ханьо Хассе (Вольф).

Чехи, вьетнамцы, немцы, французы—все они в картине говорят на своем родном языке. Режиссер сумел сделать их понятными для чешского зрителя. Дублирование всех персонажей на русский язык несколько обесцветило, если можно так выразиться, «интернациональный» колорит фильма. Этот случай лишний раз подтверждает ту истину, что для некоторых иностранных фильмов субтитры куда более подходят, чем дубляж.

---

«ЧЕРНЫЙ БАТАЛЬОН»



Инна Соловьева

# Малая толика человечности

Постоянные посетители мясной лавки могут успокоиться: Ма́рти Пилетти все-таки женится. Давно бы так. Они, покупатели, так и говорили Ма́рти: пора. Стыд, что он до сих пор не женат.

Разговор о том, что Марти пора жениться—дежурная тема. Просишь взвесить мяса для бифштексов и, пока тебе заворачивают покупку, переспрашиваешь: стало быть, ваш двоюродный брат уже справил свадьбу? Ну, а вы о чем же думаете? Право, странно, Марти, вам давно следовало бы жениться...

Как людям не надоедает говорить об одном и том же! Конечно, никто не хочет задеть Марти, это просто привычка. Марти это понимает. У него, в конце концов, тоже есть свои привычки. У всех свои привычки. Многое делаешь в общем-то машинально. Протолкнешься к стойке, бармен тебе сам протягивает бутылку: знает, какие у тебя привычки. Приятель подсаживается по привычке: что ты будешь делать сегодня вечером? Есть привычка веселиться в субботний вечер, и все веселятся в субботний вечер; можно сидеть у телевизора, можно выбраться в злачное местечко на 72-й улице, можно пойти потанцевать. В танцзале трутся парочки, людно, аппарат движется, впуская в кадр пару за парой, лицо за лицом,—полагающиеся улыбки, челюсти, пожевывающие резинку, ждущее выражение, опять улыбка, опять резинка, опять ожидание.

Вся эта машинальность жизни зафиксирована на пленке без всякого преувеличения, без заострения, даже довольно добродушно. Механичность, бездуховность существования всех этих завсегдатаев танцулек, поклонников Микки Спиллейна—скромного автора «для взрослых», прихожан ближней церкви и визитеров 72-й улицы, клиентов мясной лавки и болтливых дам из кафе,—механичность и скука их существования какие-то сами собой разумеющиеся, никого не пугающие. Перед нами захолустье, даром что действие происходит в Нью-Йорке; и старомодная обстановка в квартирах вовсе не похожа на стандартный американский комфорт, и в нравах сохраняется известная «чудачинка».

Здесь люди живут, что называется, неплохо. Неплохо устроился. Неплохо повеселился вчера. Неплохо женился, нашел славную девушку. Неплохо—это ведь почти то же самое, что хорошо. Но вот в этой-то минимальной разнице вся загвоздка.

Человеку чего-то не хватает.

Создатели фильма «Марти» сценарист Пэдди Чаевский и режиссер Дельберт Манн убеждены, что в жизни не хватает малой толики человечности. Стоит привнести ее в это существование, как оно обретает и смысл и радость.

В своем убеждении кинематографисты, поставившие «Марти», нынче не одиноки. Советская критика уже вспомнила в сопоставлении с этим фильмом имя Вильяма Сарояна, его слова: «Ищите везде добро и, когда найдете, вытаскивайте, как бы глубоко оно ни было скрыто: ему нечего стыдиться и прятаться. Оберегайте и растите даже самые малые крупицы человечности». Проза Сарояна при всей ее бытовой интонации чуть-чуть приподнята, люди самую малость сказочны, они ходят в грубых башмаках, но на полвершка над мостовой. Эта же особенность и в фильме «Марти». Малая толика человечности совершает чудо: людям становится лучше жить.

В танцзале к Марти обратился с деловым предложением незнакомый молодой человек. Ничего особенного: просто молодому человеку навязали неинтересную спутницу, а он тут встретил приятельницу,—так не возьмется ли Марти проводить девушку, от которой хотят отвязаться? Небезвозмездно, разумеется.

«МАРТИ»

Для читателя Микки Спиллейна поведение молодого человека вполне нормальное, даже уж чересчур джентльменское. Но Марти явно не понимает, как же так можно, и пять долларов за услугу тут же предложены другому, и этот другой, взяв кредитку, протискивается к столику Клары.

Марти Пилетти играет актер действительно замечательный; успех картины—прежде всего его успех и его заслуга. Эрнест Борнайн нашел для своего героя чудесную интонацию удивления, чуть заторможенного вдумывания всякий раз, когда перед ним что-нибудь вроде этого молодого человека с его предложением. Он не возмущается, не оскорбляется, он прежде всего старается взять в толк: разве так можно? Человечность его не слишком-то утонченна, она даже простовата; авторы фильма словно бы намеренно наделили Марти только человечностью, ничем другим—ни умом, ни душевной значительностью, ни даже тактом. У него, так сказать, нет ничего, одна лишь эта волшебная палочка.

Вот Марти танцует с Кларой, вот они бродят по улице, вот они за столиком, снова на улице, все более и более счастливые, вслушивающиеся друг в друга, впервые словно бы переходящие границы собственного одиночества. Их лица, их глаза—единственные счастливые лица и глаза, которые найдет во всем многолюдстве улиц, дансинга, салонов и ресторанов настойчиво шарящий в толпе объектив.

Марти не может остановиться, он впервые так разговорчив, он сам хохочет, вспоминая старые армейские приключения, он припоминает немецкие артикли—учил их когда-то,—он даже решается посоветоваться о том, что последнее время занимает его мысли: стоит ли ему покупать мясную лавку, где он сейчас работает, разумно ли это, выгодно ли...

В общем, это те же толки, те же соображения и речи, тривиальностью которых удручали нас начальные кадры. Но немного сердечности, немного человеческого тепла—и все обрело иной, лучший смысл, неуловимо изменилось. Так может измениться всякий. Почему бы нет, ведь, в сущности, кругом все добрые малые.

Склоняясь к этому заключению, режиссер и сценарист не теряют той чуточку «сказочной» интонации, которая так важна в их работе. Не будь ее, добросердечие фильма воспринималось бы как нечто довольно приторное. Человечность, крупица человечности предлагается нам как универсальное спасительное средство и всерьез и не всерьез; сентиментальность фильма чуть иронична.

Не стоит думать, будто лиризм, бытовые ноты, гуманность и усмешливость «Марти»—предметы

«МАРТИ»

импортные, что все это лишь черты, заимствованные из итальянской неореалистической кинокомедии. Воздействие неореализма здесь, конечно, сказывается, но не в самой сути, а главным образом в стилистике, в приемах, наконец, в преимущественном внимании к скромному быту скромных людей—не владельцев яхт и не гангстеров, а обычных обитателей заурядных, не слишком комфортабельных квартир. По сути же расхождения, пожалуй, существеннее, чем элементы сходства. Если для итальянских неореалистов всего характернее резкий, непосредственный интерес к социальной природе явлений, то создатели фильма «Марти» «отключаются» от малейшей попытки социального осмысления происходящего.

За размышлениями авторов фильма, за их взглядами на человека и на действительность стоит совсем иная традиция, нежели в работах итальянцев,—не случайно «Марти» так естественно ассоциируется с добросердечными новеллами Генри, с их сочетанием повседневности и нежданности, с их нотой социального миролюбия.

У нас иные взгляды на многие вещи. Мы не склонны поверить, будто крупицы добра сами по себе способны преобразить все вокруг. В жизни так не бывает. Но малая толика человечности, привносимая в американское киноискусство авторами «Марти» и их единомышленниками, воздействует на это искусство достаточно живительно. Добрый и талантливый фильм «Марти» не случайно пользуется успехом на мировом экране.

Г. Ульянов

# Пока идут споры о жанрах...

Не так давно газеты поведали об одном трагическом случае, в котором средневековый фанатизм переплелся в чудовищном клубке с изощренным фашистским изуверством. Житель колхозного села Глазатово Иван Бородин задушил собственного сына!

Совершено преднамеренное убийство. Причины—месть, корысть, сумасшествие? Нет, нет и нет. Возможно, что это покажется фантастически невероятным, но убийство совершено как... жертвоприношение всевышнему! Отец жизнью сына искупал свои грехи. Длинный многовековой список жертв во имя Христово пополнился еще одним именем.

А кругом, за стенами домика в деревне Глазатово, идет большая жизнь. На огромной территории страны—от Калининграда до Курильской гряды—шумит великая стройка, горят миллиарды электрических огней. Они вспыхивают в глухих сибирских селах, на бескрайних просторах некогда заброшенных земель, ярко освещают леса новостроек.

И вряд ли сразу заметишь маленькие мерцающие огонечки, утопающие в сплошном электрическом зареве. Но приглядитесь: это те самые лампады, которые светили в ночь убийства в доме Ивана Бородина. Те огоньки, которые тускло озаряют притворы церквей, стены молельных домов, тайники «слуг Иеговы» и «комнаты смерти» мурашковцев... Эти огоньки не хотят уходить из нашей жизни, упорно цепляются за все самое отсталое, что есть в людях. Таких огоньков не так уж много. Но они есть. И об этом нельзя забывать.

«Чтобы прийти к коммунизму, самому справедливому и совершенному обществу,— говорил Никита Сергеевич Хрущев на XXI съезде Коммунистической партии Советского Союза,—когда полностью раскроются все лучшие нравственные черты свободного человека, нам надо уже сейчас воспитывать человека будущего»*.

Человек будущего! Человек, свободный от семипудовых гирь пережитков ушедшего дикого прошлого. Человек, творческую энергию которого не связывают темные путы суеверий, предрассудков, религиозных догм. Во имя этого Человека мы не имеем права ни на минуту ослаблять идейную борьбу с чуждой нам религиозной идеологией.

И вряд ли стоит доказывать, что в арсенале средств коммунистического воспитания искусству принадлежит далеко не последняя роль. Оно стоит на переднем крае большой идеологической борьбы с пережитками старого иконного прошлого в сознании людей.

У нас есть немало хороших книг, пьес, картин и кинофильмов о коммунистической морали, о счастье труда, о новых людских взаимоотношениях. Но много ли можно насчитать за последние годы произведений, пропагандирующих атеизм, разрушающих ветхое здание религиозной идеологии?

Этот упрек в большой мере можно адресовать работникам самого массового, доходчивого и оперативного вида искусства—кинематографа.

Посмотрим, что сделали советские кинематографисты. Картина, прямо скажем, неутешительная. Создатели полнометражных художественных фильмов пока молчат. На экранах появились три киноновеллы атеистического содержания: «Чудотворец из Бирюлева», «Король бубен» и «Темные люди». В этом заслуга работников Московской студии научно-популярных фильмов, смело взявшихся за решение сложной темы.

Эти фильмы, путешествуя по большим и малым экранам страны, делают большое и нужное дело. Они, конечно, не свободны от недостатков и просчетов. Но важно другое: фильмы приняты зрителем, они взяты на вооружение пропагандистами атеизма. Редкий антирелигиозный вечер проходит без демонстрации одной из этих киноновелл.

•

Первой атеистической ласточкой на наших экранах после длительного перерыва был фильм «Чудотворец из Бирюлева» режиссера Б. Эпштейна по сценарию Я. Хромченко и Н. Шиллер. Это удачная работа авторов, режиссера и отличного актер-

---

* Н. С. Хрущев. О контрольных цифрах развития народного хозяйства на 1959—1965 годы, Госполитиздат, 1959, стр. 59.

ского ансамбля: А. Грибова, О. Викландт, М. Названова, С. Вечеслова, Е. Максимовой, П. Панковой.

Короткая киноновелла, пожалуй, лучше, чем десятки лекций, наглядно показывает истинное лицо «целителей», зло и едко высмеивает тех, кто надеется на их помощь. В персонажах новеллы зрители узнают своих знакомых. И в этом одна из заслуг создателей фильма, нашедших правильный прием разоблачений. На экране действуют не шаржи и карикатуры, а живые люди, в каждом из которых, как в точке фокуса, собрались самые характерные черты.

Мы видим пышную даму из тех, которые проводят дни в примерках новых платьев, сплетнях и разговорах о модных болезнях. Болезней этих, она искренне убеждена, у нее великое множество. А врачи (эти сухие и черствые люди) категорически признают ее совершенно здоровой. Тут-то и попадается портниха со своими советами «на ушко»: «Святой старец... он... молитвой лечит... денег он не берет... Ну, там сто рублей—на бедных... и пол-литра водки на лекарство». И зал уже смеется. Смеется тому, что совет этот дается всерьез, тому, что взрослый человек верит в эту ахинею, наконец, тому методу, которым пользует свою клиентуру «святой старец».

И вот он сам—«старец» Парамонов, здоровый и хитрый мужик, превосходно сыгранный А. Грибовым. Человек с мертвой хваткой, он откровенно презирает свою клиентуру, не веря ни в бога, ни в черта. Режиссер вместе с актером вводят зрителей в самую кухню «лекаря», где все построено на неприкрытом жульничестве.

И, как ни странно, слава этого проходимца ширится. Ее разносят состоящие на службе у «старца» кликуши, бездельничающие дамы, исцеляющие свои несуществующие болезни. На удочку попадаются и умные, образованные люди. Парамонов наглеет. Издевкой над простаками-клиентами выглядят «медицинские» советы: «...от бессонницы молись Симеону Столпнику... от головной боли и блудных мыслей—Марии Магдалине... от газов в животе Серафим Саровский освобождает...».

Логическая развязка—в отделении милиции. Некоторым легковерным простакам, сидящим в зале, становится не по себе, когда припертый к стенке «старец» откровенно выкладывает свое «кредо». «А что же... Если есть еще у нас дураки, кто-то же должен ими пользоваться... А?»

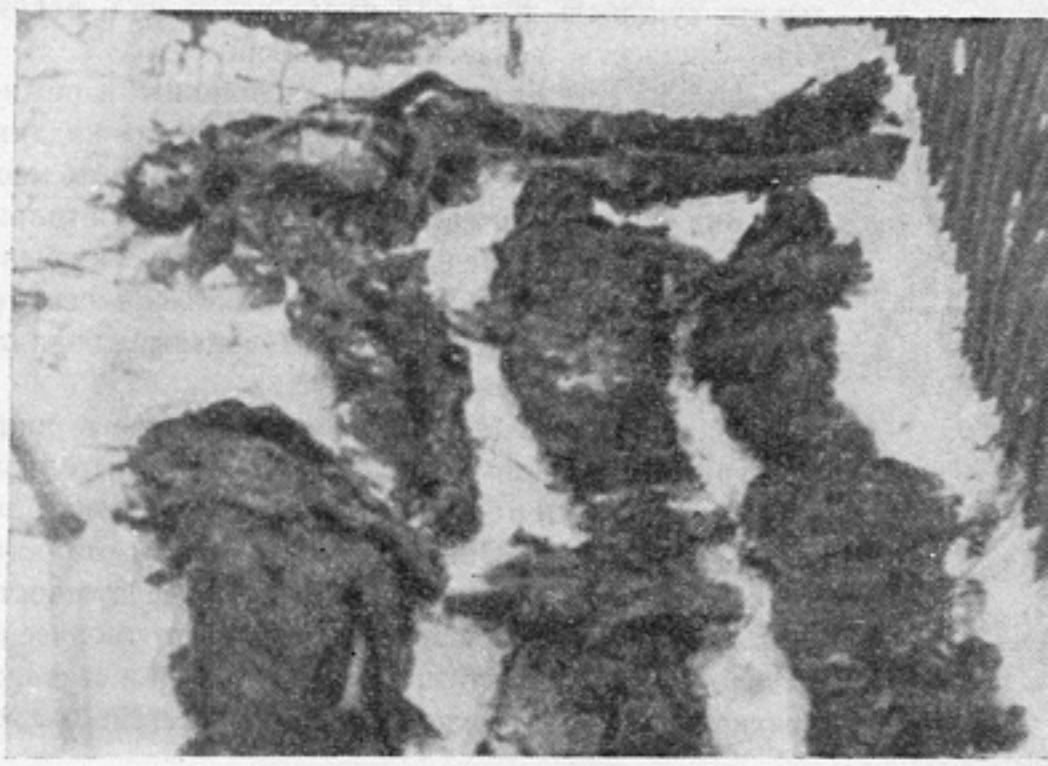
Многозначительное «а?» адресовано не милиционеру, составляющему протокол, а всем тем, кто еще доверяет проходимцам.

Второй фильм Б. Эпштейна, по сценарию М. Витухновского и Л. Савельева, «Король бубен», продолжает тему, начатую «Чудотворцем из Бирюлева». Эта новелла как бы иллюстрирует известную русскую поговорку: «Плут, кто берет, а глуп, кто дает!» Фильм подчеркивает важную мысль о том, что суеверия не существуют сами по себе, что берут они свое начало в религиозных верованиях. И нет никакой разницы между тем, что в одном случае жулики прикрываются именем божьим, а в другом адскими силами. Во всех случаях эти гадалки и знахари—человечки из прошедшего времени—занимаются обманом и шантажом.

**«АПОСТОЛЫ БЕЗ МАСКИ». Главари сектантов**

Живо и остроумно рассказана история девушки Кати, которая под влиянием своей матери пытается

**«АПОСТОЛЫ БЕЗ МАСКИ». Трупы, выкопанные из сектантских тайников**



«приворожить» любимого человека и в итоге попадает в лапы мошенников.

Невольно возникает вопрос: как же у девушки, родившейся в сороковых годах нашего века, появилась психология недоразвитого обывателя? Какими путями проникает в нашу жизнь вирус предрассудков и суеверий? «Король бубен» отвечает на эти вопросы. Киноновелла обнажает методы «работы» шарлатанов. Показывает, что этот вирус предрассудков передается вместе с мещанскими семейными традициями, гнездится в застолицах религиозных праздников и кадильном дыме богослужений.

Мне доводилось не раз наблюдать за реакцией самых разнообразных зрителей во время демонстрации «Чудотворца из Бирюлева» и «Короля бубен». И всегда я слышал смех. Смех над теми, кто верит еще в сглазы и наговоры, в знахарские снадобья и гадания.

Атеистический фильм «Темные люди» снят на Московской студии научно-популярных фильмов режиссером Б. Андроновым по сценарию М. Витухновского и Л. Савельева. Эта картина пытается поднять большую и важную тему разоблачения сектантства.

На столе заведующего складом Кузьмы Ивановича Дятлова мы видим два как бы символических предмета: автоматический телефон и томик баптистской библии. И невольно вспоминаются слова Анатоля Франса: «Религии, подобно хамелеонам, окрашиваются в цвет почвы, на которой они живут».

Фильм рассказывает о нравах сектантской верхушки, о пресвитере, устраивающем религиозные инсценировки, чтобы обобрать «братьев и сестер во Христе». И правильно сделали создатели фильма, что пошли не по пути осмеяния «темных людей», попавших в баптистскую трясину. Мы не можем и не имеем права смеяться над чувствами верующих. Нам надо умело, без оскорблений, разъяснять и показывать сущность того или иного верования, вскрывать лживость всяческих религий.

В фильме есть ряд просчетов сценарного и режиссерского характера. Так, например, неожиданно обрывается история с каким-то таинственным мешком, ряд сцен ничего не развивают в сюжете и только задерживают действие и т. п. Но, как бы там ни было, надо отдать должное создателям этой киноновеллы: они первые после тридцатилетнего перерыва подняли в кинематографе тему сектантства.

Итак, возрождена атеистическая тема в кинематографе. За тремя небольшими фильмами должны последовать новые полнометражные и короткометражные кинокартины. Они будут проникать в тайники религиозной идеологии и показывать ее сущность; рассказывать о том, как религия убивает творческое начало в человеке, о том, как церковники и сектанты втягивают в орбиту своего влияния детей, о лживости и изнанке «заповедей господних», поведают правду о «святых местах», о том, как люди порывают с религией... Тем множество. Они ждут своего воплощения.

●

А теперь пройдемте, так сказать, за кулисы. Поговорим о том, чего не видит зритель.

Московская студия научно-популярных фильмов кое-что сделала в антирелигиозной тематике. Но это было в прошлом и позапрошлом году. А что же делается сейчас? К сожалению, атеистическая тема не получила необходимого развития. Вместо этого идут споры о том, как относиться к игровым фильмам, подобным «Чудотворцу из Бирюлева». Считать ли такие художественные миниатюры по своему жанру научно-популярными? Не нарушилась ли, не дай бог, чистота жанра?!

С точки зрения здравого смысла, спор абсолютно никчемный. Эти фильмы безусловно имеют большое п о з н а в а т е л ь н о е значение. К тому же вряд ли удастся в строго научных рамках предельно доходчиво рассказать о религиозной идеологии и ее влиянии на людей. И, в конце концов, давно известно, что все жанры хороши, кроме скучного.

На наш взгляд, можно и нужно образно, любыми художественными средствами рассказывать о пережитках в сознании людей, расщеплении атомного ядра, новом методе литья, высоких урожаях кукурузы. Ведь все это происходит не само собой, а делается людьми! Кино должно использовать весь многообразный арсенал своих средств выразительности.

Кстати, можно задать вопрос ревнителям чистоты жанра: где же научные фильмы, впрямую направленные на разоблачение религиозных представлений? Прошло уже немало времени с тех пор, как были выпущены фильмы «Происхождение жизни», «Сущность жизни», «Летопись жизни», «У порога сознания». А новые? Ведь не тайна, что такой фильм, как «Происхождение человека» уже несколько лет безрезультатно числится в планах студии. Нам могут возразить, что, например, фильмы о завоевании космоса содержат в себе атеистическую мысль. Все это так. Каждое проникновение человека в тайны природы—удар по религиозным представлениям, по религиозной морали, проповедующей пассивность и утверждающей, что человек—«прах земной», «тля». Но мы говорим о с п е ц и а л ь н ы х атеистических фильмах.

Воспитание коммунистической морали, борьба с пережитками в сознании некоторой части наших людей—большое дело, которым должны заниматься в с е без исключения. Однако, как это ни печально, работники киностудий и Управление по

производству фильмов Министерства культуры СССР, мягко говоря, относятся прохладно к этой важнейшей теме.

●

Основательные претензии можно предъявить и кинодокументалистам. Именно они, с разветвленной сетью операторских пунктов, с отличными кадрами режиссеров и операторов, могут и должны сделать очень многое.

Трудно переоценить огромную силу воздействия хорошего антирелигиозного документального фильма. Об этом свидетельствует киноочерк «Апостолы без маски», поставленный на студии «Молдова-фильм» режиссером А. Литвином (оператор А. Сухомлинов). Этот фильм заставляет думать и верующих и неверующих. Подлинные кинодокументы обнажают настоящее лицо «пастырей божьих», разоблачают мракобесие и изуверство сектантов.

Удивительна наблюдательность киноглаза! Он пробрался в самые сокровенные тайны «святых отцов», выдвинул на первый план ускользающие обычно от нас детали. Поэтому-то фильм никого не оставляет спокойным.

На экране проходят кадры, снятые на кладбище села Лозово в тот момент, когда священник Пушкаш служит панихиды на могилах; другой священник кропит «святой водой» куличи, а церковные служители с ловкостью профессиональных фокусников на лету хватают деньги и всякую снедь, принесенные богомольцами... Нельзя забыть поистине страшные кадры, снятые в кельях и казематах Добружского монастыря, трупы, выкопанные из сектантских тайников, документальные свидетельства о делах руководителя молдавских иннокентьевцев, бывшего «архангела Михаила»—Александра Куляки.

Подлинные свидетельства деяний разных «святых отцов» стали ярким обличительным документом против религии и мракобесия. Фильм вызывает ненависть и отвращение к «пастырям стада Христова».

Украинские документалисты недавно выпустили два короткометражных антирелигиозных кинофельетона—«Дело отца Памфилия» и «Поп из Голубно». Операторы засняли два судебных процесса над настоятелями церквей в селах Синев и Голубно—Памфилием Савицким и Петром Позняковским. Оба они обвинялись в... хулиганских и антиобщественных поступках.

С экрана говорят сами «герои», всенародно расписываясь в собственной аморальности. Не зря вызванный в суд свидетелем отец благочинный признает во всеуслышание в фильме «Дело отца Памфилия», что хулиганство Савицкого «является прекрасным материалом для атеистической пропаганды».

Такие материалы нам еще дает жизнь. Их надо находить и умно использовать. Кинодокументалистам пора последовать примеру молдавских и украинских товарищей и включиться в активную атеистическую пропаганду.

●

Вспомните слова великого Ленина: «...массам необходимо дать самый разнообразный материал по атеистической пропаганде, знакомить их с фактами из самых различных областей жизни, подойти к ним и так и эдак для того, чтобы их заинтересовать, пробудить их от религиозного сна, встряхнуть их с самых различных сторон, самыми различными способами и т. п.»*.

Пропаганда атеизма—одна из основных частей коммунистического воспитания трудящихся. Это наше общее дело, в котором трудно переоценить значение киноискусства.

---

* В. И. Ленин, Соч., изд. 4, т. 33, стр. 204.

Г. Кремлев

# Тема Леонида Лукова

Не очень часто бывает, чтобы в кинорепертуар одного года входили три-четыре работы какого-либо режиссера. А именно так случилось сейчас с Леонидом Луковым.

Случилось?

Работников проката, конечно, не заподозришь, будто они задались целью преподнести этот приятный подарок режиссеру, отмечавшему недавно свое пятидесятилетие. Значит, слово «случилось» вроде как бы уместно.

Почему, однако, появились на экране минувшего года не только последнее детище Лукова— «Олеко Дундич»,— но и «Большая жизнь» (вторая серия), созданная еще в 1946 году, и «Это было в Донбассе»— произведение времен Великой Отечественной войны, и даже первая серия «Большой жизни», уже достигшая двадцатилетнего возраста?

Случайностью этого не объяснишь— тут действует стойкий интерес зрителей. В поисках закономерности исследователю пришлось бы вспомнить другие произведения Лукова, проанализировать причины их популярности и объективно оценить вклад, который внесли они в развитие советского киноискусства. Такая монографическая работа необходима, она еще ждет своего исполнителя. Рамки и характер журнальной статьи позволяют лишь бегло коснуться некоторых особенностей творчества этого мастера.

●

Сегодня Лукова, не задумываясь, относят к старшему поколению кинорежиссуры. Это правильно. А для академической точности оговоримся: правильно, но не совсем.

Когда появлялись на свет первенцы нашей киноклассики, Лукова еще никто не величал Леонидом Давыдовичем. Был юный зритель Леня—увлекающийся, горячий. В ту пору не только люди относительно пожилые—Перестиани, Гардин, Кулешов,— но и Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Эрмлер, Юткевич, Козинцев и Трауберг, Пырьев, Барнет, Шенгелая—все они, вероятно, казались Лукову «стариками» и «мэтрами», хотя возраст любого не давал к тому оснований, а кинематографический стаж исчислялся всего лишь двумя-тремя-пятью годами.

Было это не более тридцати лет назад... Так молодо наше кино, так бурно оно созревало, и так быстро вчерашние дебютанты переходили в категорию «маститых»!

Когда наша кинематография в раннем процессе сложных, противоречивых, а иногда и мучительных поисков приобретала первый опыт, Луков только еще превращался из кинозрителя в начинающего режиссера. Комсомольская закваска и близость к журналистике сформировали в нем драгоценное качество— острое чувство современности.

Он не проявил сколько-нибудь заметного увлечения эстетическими модами и сенсациями. С первых самостоятельных постановок путь Лукова отличался тематической определенностью и прямотой. После В. Брауна, режиссера крайне своеобразного, словно поклявшегося в вечной рыцарской верности морской стихии, Луков, вероятно, являет собой в нашем художественном кино второй пример преданности однажды избранной теме и привязанности к излюбленным героям, жизненному материалу.

Отражать современную действительность—такова неизменная, генеральная задача советского искусства. Его основным героем был, есть и будет, по определению М. Горького, т р у д, то есть человек, организуемый процессами труда. Исключительно важно создавать фильмы, воспевающие величие и красоту социалистического труда, фильмы о подлинных героях и творцах новой жизни—людях современного советского рабочего класса. Луков принадлежит к числу тех режиссеров, которые п р а к т и ч е с к и работают над решением этой задачи.

«Итальянка»—так называлась одна из шахт, куда в начале 30-х годов по призыву комсомола пришла молодежь.

«Итальянка»—так называлась созданная на Киевской студии и посвященная этой шахте немая картина, с которой Луков начал свою режиссерскую работу в кино.

Вот тогда-то возник, с той поры и растет интерес режиссера к рабочим людям определенной профессии и—что тоже весьма существенно!—определенного края. Редкое и похвальное достоинство художника эта профессиональная и географическая к о н к р е т н о с т ь!

Вспомним, как слабо и, по совести говоря, довольно случайно представлено в галерее наших киногероев существующее в жизни многообразие производственных специальностей. Людей, чью профессию кинозрители узнали бы не по анкетным данным, а в ее действенных, самых различных и жизненно правдивых проявлениях, буквально можно пересчитать по пальцам.

А из каких областей и районов страны эти люди?

Как правило, не определить. Ткачиха вообще. Монтажник вообще. Подчас и того хуже: рабочий вообще (который, как говорится в известной пародии, «кует что-нибудь железное»)...

«Повезло» в кино только шахтерам Донбасса. Они не раз и не два появлялись перед кинозрителями со всеми своими трудовыми и бытовыми особенностями, со своеобразным жизненным укладом, с характерной речью, в которой слышится и мягкий южнорусский говорок и певучая украинская «мова».

И неоспоримая заслуга в этом принадлежит Лукову.

Бывает, что драматурги, режиссеры изучают жизненный материал за время творческих командировок или при выезде в экспедицию. Луков не стеснен такими сроками: Донбасс—его родина. Здесь он жил, рос, становился своим человеком на шахтах. Для него терриkон, лава, штрек, обушок—понятия не экзотические, а обыденные; ему близки и дороги горняки. Вместе с ними, чтобы лучше понять их высокие помыслы, он спускается под землю. Чтобы глубже знать современников, вгрызается в пласты истории—рассказывает о жизни дореволюционных углекопов.

Не удивительно, что Луков оказался хорошо подготовленным к тому, чтобы образно отразить инициативу горняков Донбасса, открывших новую страницу в истории ударничества и социалистического соревнования.

С. Юткевич и Б. Барнет, оперативно откликнувшись на зарождение стахановского движения, достоверно воссоздали в фильмах «Шахтеры» и «Ночь в сентябре» это событие. Луков в первой серии «Большой жизни» пошел дальше: дал живые портреты людей—участников события. Яркие и, как оказалось, не утратившие своего обаяния до наших дней характеры Харитона Балуна, Вани Курского, старика Козодоева, полнота изображения жизни, точность бытовых деталей и искренность повествования—все подтверждало творческую зрелость режиссера и выдвигало его в ряды ведущих мастеров нашего кино.

Уже в предвоенные годы Луков многое рассказал о тружениках Донбасса. В дальнейшем (в 1944, 1946, 1950 годах) он посвящает им три крупные работы, чтобы запечатлеть жизнь своих любимых героев на разных этапах истории страны.

Знаменательно, что именно они, славные земляки Лукова, помогают ему перейти и к военно-патриотической теме, занимающей значительное место в его творчестве. Группу этих фильмов («Ночь над Белградом»—новелла из «Боевого киносборника» № 8, «Два бойца», «Это было в Донбассе», «Рядовой Александр Матросов», «Олеко Дундич») открывает «Александр Пархоменко»—кинобиография легендарного начдива Первой Конной армии, в прошлом донецкого металлурга и профессионального революционера.

●

Настойчиво разрабатывать образы современников, а тем более образы рабочих—значит, говоря военным языком, действовать на направлении главного удара. Задача весьма почетная, но и сугубо ответственная: известно, с каким трудом дается здесь каждый рубеж.

Лукову суждено было почувствовать эту ответственность, как никому другому. Ни один кинорежиссер не навлекал на свой фильм столь резкую и столь серьезную, развернутую критику, какой подверглась в 1946 году вторая серия «Большой жизни».

Горько убеждаться в провале картины, на которую положено немало труда, но Луков принял суровую критику мужественно, как подобает художнику-коммунисту.

Профессиональные кинорецензенты широко популяризировали тогда известное постановление Центрального Комитета партии об этой картине, но в дальнейшем, словно бы утратили вкус к творчеству Лукова вообще.

Между тем талантливый режиссер нуждался во внимании и дружеском совете не только после второй серии «Большой жизни». Ведь по сути дела здесь он лишь последовательно развивал особенности первой серии, но увлекся и впал в крайность: личные переживания живописал со всем тщанием, а общую картину восстановления Донбасса—«постольку поскольку» и без особой заботы о правде.

Луков неправильно понял эту свою ошибку, решил исправить ее «Донецкими шахтерами» и опять увлекся, сменив одну крайность на другую: теперь в фильме изобиловали кадры о послевоенных технических достижениях Донбасса, но уже не было ни переживаний, ни личностей героев, исчезли яркие, действующие характеры, а увлеченность людей исключительно производственными интересами приобрела пародийный характер. Новая работа негативно повторяла односторонность «Большой жизни».

«Донецкие шахтеры» несли в себе едва ли не все приметы фильмов периода культа личности.

Правдиво то, что многие шахтеры, герои фильма, владели индивидуальными автомашинами. Неправда заключалась в том, что почти никто из них не был наделен индивидуальностью—каждый выступал как схематическое олицетворение социальной сущности тех или иных явлений.

В «Донецких шахтерах» логика поступков, поведения героев напоминала логику тезисов о состоянии угольной промышленности и была лишена драматизма, ибо не отражала конфликтов, возникающих в реальной жизни между людьми, наделенными индивидуальными характерами.

Многие обвиняли художника в приукрашивании действительности. Но разве шахтерские хатки специально принарядились к юбилею героя фильма Степана Недоли?

Степенный, взволнованный, торжественно шествует он по улице родного поселка, а навстречу из палисадников с цветущими кустарниками и высокими мальвами несутся приветствия земляков, соседей по забою, друзей его горняцкой юности.

На редкость живописна эта панорама, но пусть не инкриминируют декораторам «ложную красивость», а постановщику—лакировку! Панорама почти документальна. Жители Макеевки, Рутченково могут «расшифровать» в фильме любые кадры шахтерских поселков и назвать свою улицу, указать свой дом.

Каждый, кто знает Донбасс, скажет также, что понравившееся кинозрителям огромное красивое здание, залитое морем огней,—это и есть ЗУГРЭС—энергетическое сердце Всесоюзной кочегарки. Сведущие люди подтвердят, что шахтный двор снимался на шахте «4-21», а клуб на шахте «Юнком», и назовут по фамилиям знатных мастеров угля, которые в эпизоде юбилея Недоли снимались в собственных (а не из студийной костюмерной) парадных мундирах и разъезжали в собственных автомашинах.

Не эта сторона фильма, документальная в своей основе, вызывает упреки в приукрашивании действительности. Беда, повторяем, была в другом.

Пусть Дворец культуры подлинный, пусть в Донбассе найдутся и более роскошные дворцы. Однако жизнь шахтеров не сводится к юбилеям и торжествам. А что, кроме праздников и парадов, есть в ней интересного, содержательного,—этого в фильме увидеть нельзя.

Но вместе с тем, в фильме есть и принципиальные удачи. Дело не только в том, что режиссер правдиво отразил некоторые черты современности, но и в том, что, сопоставляя ее с прошлым, он не прибегал к примитивному сгущению красок.

Чтобы достовернее выглядело детство героя, Луков обращается к своеобразным документам.

Вот мимо жалких лачуг пресловутой Собачеевки (так выразительно назывался тогда шахтерский поселок), по вонючим лужам, где играют полуголые, болезненного вида дети, по мосткам, перекинутым через гнилой ручей, где нищенски одетые женщины стирают тряпье, минуя «питейное заведение», плетется Степка Недоля.

Его ведет за собой старый забойщик—угрюмый, озлобленный. В его кожу навечно въелся уголь, он оброс и нечесан, еле прикрыт лохмотьями. Это существо, почти утратившее человеческий облик,—не мрачная выдумка студийных костюмеров и мастеров грима, а художественное свидетельство современника изображенных событий. Незадолго до того, как двенадцатилетний Степка пришел в Донбасс на заработки, передвижник Н. Касаткин написал картину «Углекопы—смена». С этой картины и пришел на экран старый забойщик.

В низкой и мрачной шахте, став в особой упряжке на четвереньки и выбиваясь из сил, Степка тянет волоком деревянные санки, груженные углем. Это «Шахтер-саночник», тоже с картины Н. Касаткина.

Вот Степка и старый забойщик в штреке. «Они пошли среди молчания и мрака, согнувшись и наклонив голову, чтобы не убиться о балки, поддерживавшие лежавшие сверху пласты. Ноги скользили по мокрой, выбитой колее, и острые камни, выступая из мрака, проходили у самого лица. Торопливо бежавший с фитиля лампы... обессиленный огонь, колеблясь, маленьким, дрожащим кружком с усилием озарял путь лишь у самых ног и бежал в эту неподвижную тьму клубами удушливого, едкого дыма...». И это ужасное подземелье, показанное в картине,—тоже не вымысел сценаристов, а точное описание старой шахты, взятое нами из рассказа А. Серафимовича «Маленький шахтер» (1897) и словно раскадрованное режиссерским сценарием.

Еще на рубеже нашего века, увидев нечеловеческие условия труда и жизни углекопов, ощутив угрозу вырождения этих людей («замученных всеми неправдами», по выражению Н. Касаткина), лучшие русские художники и писатели стремились пробудить к ним внимание общества, вызвать жалость, сочувствие.

Луков имел право цитировать на экране такие реалистические произведения. Но он не ограничился этим и существенно дополнил их.

Серафимович вспоминал, что Горькому понравился «Маленький шахтер», но с оговоркой. «Вы не забывайте,—говорил Алексей Максимович молодому тогда автору,—шахтеры—ведь это же рабочие! Они ведь создают все, что кругом. У вас они только бедненькие, забитые,—жалко их... А ведь это не вся правда... Вот у вас этот мальчонок,—ну, жалко его, конечно. Но вырастет, он же настоящий потомственный шахтер будет!.. Это вот, знаете, забываем мы все... А надо помнить. А раз помнить, значит и изображать».

«Углекопы—смена», «Маленький шахтер» подмечали в каторжной жизни горняков только ее беспросветность. В этом была правда, но, как указал М. Горький, не вся.

«БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ»

«ДОНЕЦКИЕ ШАХТЕРЫ»

Такую же однотонность (и тоже из благих намерений, хотя и другого порядка) допускают наши художники и писатели, когда стараются елико возможно нагляднее сопоставить (а вернее, категорически и во всем противопоставить) дореволюционную и современную жизнь рабочего класса. Тонкий, вдумчивый художественный анализ материала они подменяют простым электролизом: на аноде «Прежде» наращиваются только отрицательные частицы, на катоде «Теперь»— только положительные.

По наивному расчету авторов, чем контрастнее, тем правдивее такое изображение. Оно и впрямь получается отчетливым и должно бы убеждать своей почти физико-химической непреложностью, на деле же содержит в себе лишь частичную правду. А ее неполнота приводит в неглубоких исторических экскурсах и назидательных параллелях к большой беде: далекое и близкое выступают противоположностями вне единства и без преемственности. Цепь времен рвется так, что связующих звеньев и не сыщешь, а бедненькому и забитому маленькому шахтеру не продлишь биографию до наших дней.

Подобным смещением исторических перспектив страдали, например, повесть А. Авдеенко «Я люблю» и ее экранизация—одна из ранних работ Л. Лукова. Писатель, а вслед за ним и постановщик не увидели и не показали в быту дореволюционных шахтеров Донбасса ни одного светлого пятнышка. Это тупик, последняя черта, за которой жизнь кончается. И ниже человеку падать некуда, и подняться ему—ни малейшей надежды, ни проблеска: он раздавлен. О революционном выходе из положения и думать нечего!

Луков почувствовал допущенную здесь фальшь. Позже, ставя в «Донецких шахтерах» сцену свадьбы Степана, он показал дореволюционных горняков по-иному.

...Звуки гармоники и балалаек оглашают огромный барак.

Правда, какая-то она не совсем веселая, эта музыка, точно никак не может еще отделаться от мелодии, недавно звучавшей в жалостливой песне старого шарманщика о шахте «Крутая Мария». И все-таки это свадебная музыка.

Правда, молодой Степан несколько серьезен для жениха и как-то скован в движениях— то ли не может стряхнуть с себя раздумий о будущем своей новой семьи, то ли стесняется, что угощение скудновато: тарань да вино. И все-таки до чего же он хорош—чисто отмывшийся, с усами, лихо закрученными по тогдашней моде в «кольчики», в свежей, сверкающей косоворотке и с цветком на груди!

И как прекрасна его невеста Дуся под дешевой фатой! А дружок Степана—балалаечник Сидорка, Драный лапоть! А молодежь, что водит кадриль! А удалые гармонисты!..

И пока все веселее разгорается пляска, долго гуляет по бараку кинокамера, выхватывая портрет за портретом. Вот старики, сидя на нарах, с живым интересом разглядывают танцующих. На самом верху, как воробьи под застрехой, устроились, болтая босыми ногами, жадные до зрелищ ребятишки. Девушки, судача о молодых, развлекаются семечками «сояшника». Старушка заботливо сливает воду, помогает умыться только что пришедшему из забоя сыну. Молодая мать качает малыша в люльке—она знает, что тот, привыкший к шуму барака, заснет. Отгородившись от соседей ситцевой занавеской, ужинает семья... Сколько же, однако, интересных людей живет в этом мире нищеты! И у каждого не только заботы да безысходное горе, но и свои радости, свое, хоть небольшое, счастье.

Поистине горьковской любовью к рабочему человеку наполнен любопытнейший коллективный кинопортрет. Красивые и гордые, эти люди, несмотря ни на что, не теряют человеческого достоинства, не превращаются в рабочий скот, безропотно мирящийся со всеми «свинцовыми мерзостями» жизни.

И если поначалу нам показался неожиданным, то теперь становится оправданным вызов, прозвучавший в песне о «Крутой Марии»:

Терпеть я не буду покорно
Проклятую эту судьбу:
Шахтерам из темени черной
Пора выходить на борьбу!

И поэтому так естественно, без натяжек, возникает третья замечательная сцена из прошлого.

...По перрону, чисто вымытому осенними дождями, вдоль воинского эшелона дробно шагает отряд. На холодном ветру полощется знамя. Недоля и Горовой в строю луганских красногвардейцев уходят на фронт.

Любопытно, что единство мысли, развивающейся в художественных образах трех сцен, скреплено оригинальными вариациями песни (композитор Т. Хренников). На проводах красногвардейцев она мелодически напоминает прежнюю, о «Крутой Марии», только

та была протяжной, задумчивой, а теперь из трехдольного размера перешла в метр и темп марша, стала строевой. Поют ее Недоля и Горовой с подъемом, по-солдатски, а слова идут из прекрасной горняцкой души:

Вперед, за власть Советов, товарищи шахтеры!

Да как же это возможно, чтобы такие превосходно воссозданные историко-бытовые эпизоды и правдивые зарисовки современного Донбасса уживались в одном и том же фильме со схематизмом центральных образов, с общей вялостью драматургии и с иными досаднейшими огрехами!

Да, «Донецкие шахтеры»—картина неровная. И не только она: неровно творчество Лукова вообще.

Это заметно со стороны—сам он об этом, вероятно, не подозревает. Природа щедро отпускает художникам таланты, но крохоборничает, наделяя способностью к самокритике. Редко кто из них в состоянии объективно оценить свои сильные и слабые стороны. Луков—не исключение.

Казалось, тут бы и должны прийти к нему на помощь мы, кинокритики, чтобы когда-то и как-то своевременно, уместно, не нанося обиды, сказать веское слово. Но для нас такие обобщения—увы!—дело непривычное. К тому же, повторяем, именно Лукова мы не баловали своим вниманием.

●

Есть в последней работе режиссера такой эпизод. Белого контрразведчика осенила идея: чтобы заманить и изловить Дундича, надо подослать к нему цыган—они спровоцируют рискованную вылазку. И Дундич, действительно, попадается на такую примитивную приманку: с группой бойцов он маскируется под цыган и присоединяется к их кочующему табору, чтобы проникнуть в занятый белыми городок и вызволить из тюрьмы Галю, свою возлюбленную.

Белогвардейская застава задерживает табор, но цыгане почему-то, не к месту и не ко времени, затевают песни и пляски, бойцы же Дундича открывают стрельбу—происходит примерно то, что в цирке называется шари-вари...

Как читатели сценария мы, не колеблясь, отвергли бы дурную условность столь хитроумного сюжетного «хода».

Как кинозрители мы ее не замечаем. Нас захватили эти огневые пляски под аккомпанемент перестрелки, лихо поставленные и исполненные.

«К НОВОМУ БЕРЕГУ»

И в этом фильме и во многих других Луков—вместе с оператором, композитором, исполнителями—не раз брал на буксир сценариста, чтобы «дотянуть» то, что тот не «дотянул». При этом чаще всего (правда, лишь в определенных случаях, о чем ниже) режиссер действительно добивался успеха.

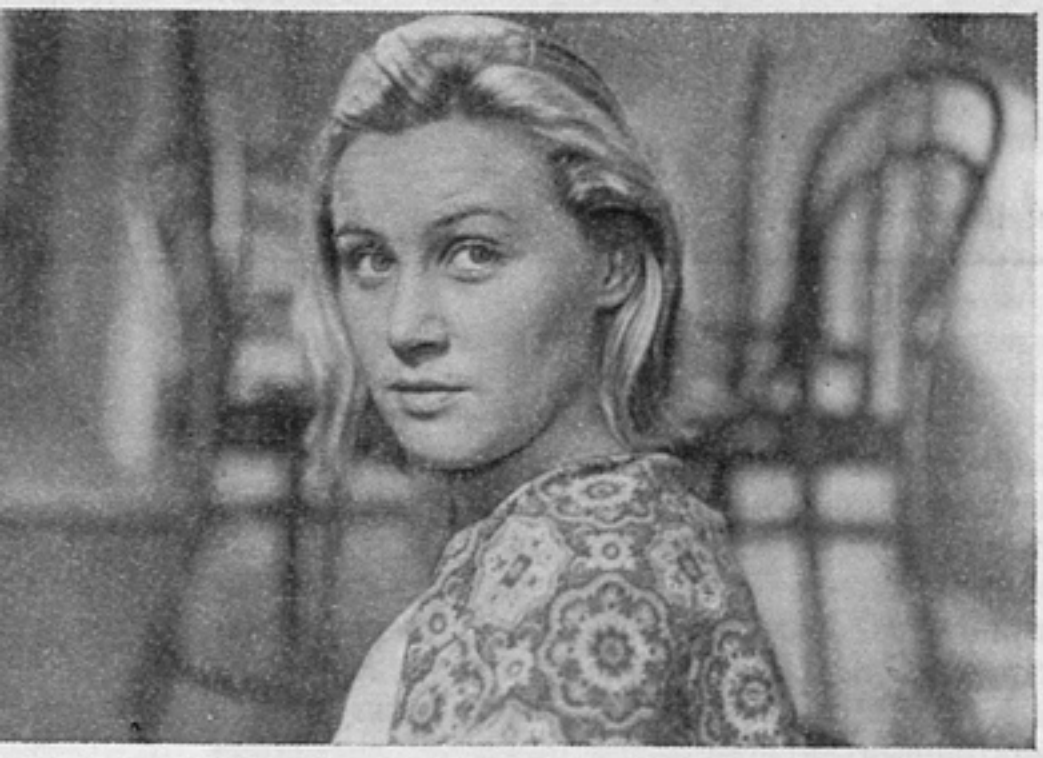
Как же тут не переоценить свою власть над драматургией!

Между тем кинорежиссер—не абсолютный монарх: его власть (способность к «дотягиванию», в частности) конституционно ограничена коллективностью творческого процесса.

Вспоминаешь фильмы Лукова и невольно думаешь: качество сценариев не особенно тревожило постановщика.

Пожалуй, только у «Двух бойцов» была по-настоящему прочная драматургическая основа, построенная Е. Габриловичем по повести Л. Славина «Мои земляки». В слаженном сюжете здесь жили два героя, два образа, обладающие скульптурными объемами.

Щедро характеризовал П. Нилин основных персонажей первой серии «Большой жизни». Художественные достоинства остальных сценариев, по которым Луков ставил фильмы, много ниже возможностей режиссера. Хорошо, если это чувствовалось только в част-



ностях—тогда говорили о «полууспехе» фильма («К новому берегу»). Хуже, когда сценарий определял общую неудачу произведения («Об этом забывать нельзя»).

Если по сценарию гуляет сквозняк авторского равнодушия, режиссер еще может уберечь от простуды, слегка «утеплить» образы, но ему не высечь из них огня. Ни обаяние исполнителей, ни изобретательность постановщика не придут на выручку драматургу, если тот написал лирические эпизоды сухо, бездушно. Бессилен режиссер скрасить, принарядить обнаженную схематичность сценария в целом.

Леонид Луков часто брался за такого рода задачи и терпел поражение.

Авторы сценария «Олеко Дундич», например, вместо того чтобы уверенно прорисовать лирические линии, лишь слабо наметили их чертежным пунктиром. Так они, эти линии, и провисают в фильме, обозначая слабину: у них иная степень натяжения, чем у остальных эпизодов.

Но когда возникает потребность густо заселить экран любопытнейшими изобразительными деталями, наблюденными в жизни, выявить живописность и динамику кинозрелища, увлечь всех темпераментом повествования, сценаристу прощаются вялые, скучные ремарки, и он уступает на время свое первородство.

Слово по праву берет режиссер.

Тот же «Олеко Дундич». Словно удачная суперобложка, предваряющая близкое знакомство с книгой, фильм встречает нас еще до заголовка и вступительных титров звучащим и зримым запевом.

...Земля, гудящая под рысью эскадронов. Тяжелые орудийные вздохи. Ядовитые цветы разрывов, мгновенно распускающиеся на ясной синеве неба. Боевые знамена и победное «ура!» Багряные закаты, цокот копыт и посвист пуль.

Здесь все красиво, все возвышенно и все рекомендует фильм—его тему и стилистику—с лучшей стороны, обещая эпическое повествование о годах гражданской войны, сказание о легендарных подвигах.

Красива и гибель героя—смерть в бою. Сообщив о его трагической кончине в прологе, авторы заканчивают фильм сценой наступления, они хотят, чтобы память сохра-

---

«ОЛЕКО ДУНДИЧ»

нила не мертвый профиль, а живой облик Дундича, который в финале так задорно смотрит с экрана.

Пусть нас не увлекает манерно-декламационный текст, положенный на стилизованную архаичную мелодию, но весь запев в целом по-настоящему волнует своим приподнятым изобразительным строем.

И то основное в фильме, что выдержано в таком же героико-романтическом ключе,— без преувеличения!—просто великолепно.

Не посетуем на то, что мы не увидели подробно, как формировалось мировоззрение героя, как он выбирал собственные позиции в развернувшейся борьбе. Дундич интересен как человек ясной цели и решительных действий. А это показано с блеском.

Луков не первый раз ставит батальные сцены. Но здесь не обнаружишь что-либо известное по фильмам «Александр Пархоменко» и «Рядовой Александр Матросов». Художник не цитировал себя. Больше того, он не повторял и своих коллег.

Когда мы впервые смотрели итало-американскую экранизацию «Войны и мира», помнится, нас поразили сцены Бородинского боя и переправы через Березину, поразили своей массовостью: такого многолюдного зрелища, какое развернул Кинг Видор, мы, пожалуй, еще не видали.

Позже появилась кавалерийская атака в первой серии «Тихого Дона», затем «Олеко Дундич», и мы, думая об их авторах, вспомнили мудрую суворовскую поговорку: воюют не числом, а уменьем...

У давнего творческого содружества—режиссера Леонида Лукова и оператора Михаила Кириллова—были и раньше отдельные удачи (упоминавшиеся выше сцены из «Донецких шахтеров», задымленные и заиндевевшие индустриальные пейзажи в «Разных судьбах» и т. п.). Но то, чего достигли режиссер и оператор в боевых сценах «Олеко Дундича»,—поистине новое слово в батальной киноживописи.

В ремарках сценария, вероятно, бои описаны сухо и приблизительно. Но даже если бы их ход излагался цветистым языком лучших новелл И. Бабеля, драматургическая суть батальных сцен сводилась бы к схеме. Ведь обычно, когда говорят пушки, муза сценаристов молчит. А муза Лукова и Кириллова торжествует победу. Вот конник, изготовившись в замахе для удара клинком, на всем скаку несется на аппарат.

Один за другим—головоломные кульбиты всадников и лошадей.

Тачанки то взлетают от разорвавшегося снаряда на воздух, то сталкиваются на бешеных скоростях, убыстренных бешеным музыкальным темпом.

Кони, по брюхо срезанные верхней кромкой кадра, топчут раненого Дундича. Он чудом увертывается от копыт, виртуозно отстреливается в две руки...

Отчаянная рубка! Ее не передать словами. Это «чистый» кинематограф—трюк, монтаж, динамика, темп. Это мастерство высокого класса.

Победа, завоеванная Луковым и Кирилловым в этих баталиях, знаменательна не только как образец динамичной и темпераментной киноживописи—образец, пригодный для хрестоматий. Стилистика «Олеко Дундича» полемична и, если можно так сказать, актуальна. Она правильно нацелена против опасной тенденции, наметившейся за последнее время в некоторых историко-военных фильмах.

Отрицая войну как отжившее, варварское средство «урегулирования» спорных международных вопросов, мы, однако, не были и не собираемся быть пацифистами. А иные авторы, особенно из молодых, допускают здесь путаницу. Изображая прошлые войны, которые вынес советский народ, они с особым аппетитом пользуются мрачными красками. Некоторые постановщики вообразили, будто они оказывают незаменимую услугу реализму, только и рисуя, как солдаты в захлюстанных шинельках киснут в затопленных дождями окопах или месят глинистую жижу фронтовых дорог. Люди воинской отваги порой выглядят на экране великомучениками и страстотерпцами, а их боевые качества сведены к тому, чтобы превозмочь побольше лишений и тягот. Пусть все это поставлено оригинально и снято с изыском. А каков результат? Зритель, «внимая ужасам войны», может с о ч у в с т в о в а т ь фронтовикам, но вряд ли захочет с о у ч а с т в о в а т ь в их ратных трудах. Да грош цена фильму, если он так решает воспитательную задачу киноискусства!

Тем и хороши, тем и великолепны батальные сцены «Олеко Дундича», что ими Луков не только доставил подлинно эстетическое наслаждение, но и раскрыл облагораживающую красоту подвига.

...Переберем в памяти наиболее сильные места из фильмов Л. Лукова (подобные упо-

минавшимся здесь эпизодам «Донецких шахтеров» и «Олеко Дундича»). Окажется, что все они специфичны для экрана и не могут быть воспроизведены на сцене. Каждый из них—кинематографическое зрелище, а не театральное представление. Это жизнь — в больших или малых, но обязательно интересных ее проявлениях, жизнь, увиденная о б ъ е к т и в о м, не бесстрастным, а любопытствующим, увлекающимся и способным увлечь. Именно поэтому у Лукова устанавливались прочные и длительные отношения с такими мастерами операторского искусства, как А. Гинцбург, В. Рапопорт, М. Кириллов, отношения взаимопонимания, содружества, соавторства.

Особенно доходчивыми, активно воздействующими на зрителей у Лукова неизменно получаются драматизированные пейзажи, до деталей продуманная обстановка и действенный фон изображаемых событий, лепка эпизодических персонажей, фигур второго плана, массовые и групповые сцены, бытовые зарисовки (то, что в живописи называют жанром), музыка, включенная в сюжет как мощное и равноправное выразительное средство. Когда Луков ставит, строит, монтирует все это, он так искусно прячет технологию, что с экрана смотрит на зрителя сама жизнь.

●

Мы не упомянули две картины Лукова: «Васса Железнова» и «Варвары» (обе 1953 г.).

Согласимся с теми, кто причисляет их к лучшим экранизациям театральных пьес вообще и к лучшим произведениям Лукова.

Картины удались—можно было бы развивать успех. А они оказались проходным, хотя и важным эпизодом биографии режиссера. Экранизации литературных произведений, посвященных прошлому,—не стихия Лукова. Нельзя составить о нем представление по фильмам, в которых он обращался к драматургии Горького. После них появились картины Лукова, в которых блистательно поставленные эпизоды соседствовали со слабыми, шаблонными, порой просто безвкусными. И стала очевидной одна из главных причин неровности его творчества: режиссера часто прельщают в сценарии внешние эффекты, далеко не безупречного вкуса.

«Олеко Дундич» ставился через семнадцать лет после выхода на экран «Александра Пархоменко». Сценарии были написаны разными авторами. А в драматических ситуациях и сюжетных «поворотах» обоих фильмов до странности много сходного. Это и командиры Красной Армии, выдающие себя за вражеских военачальников, и иные хитроумные приемы дезинформации противника, и смелые рейды по его тылам, и письмо—дерзкий вызов белогвардейским генералам (в одном случае—Деникину, в другом—Шкуро), и т. п., вплоть до свадьбы, прерываемой сигналом боевой тревоги.

Вряд ли можно говорить о случайных совпадениях. Скорее всего тут сказалась склонность к определенной стилистике, присущая постановщику, который принимал участие в создании сценариев.

Ситуации эти нельзя назвать надуманными—они правдоподобны, а некоторые основываются на исторических фактах. Однако при обработке сценаристами и постановщиком реального материала жизненная правда порой отступала перед требованиями нарочитой драматичности, сценического заострения и сгущения. На первый план выдвигалось общее (отсюда и подозрительное) подобие драматических ситуаций, что объединяло различные события, но при этом они утрачивали конкретность, то есть то, что в жизни придает им неисчерпаемое разнообразие, а в искусстве составляет их живую прелесть.

Вспомним один из главных эпизодов «Олеко Дундича». Олеко и его друзья по полку, бывшие сербские военнопленные, перешли на сторону русской революции и, преследуемые белогвардейцами, пробираются на соединение с Красной Армией. Малочисленная группа сербов неожиданно встречает какой-то крупный отряд.

Каждая из сторон не доверяет другой. Свои это или враги? Будет ли встреча мирной, счастливой или надо немедленно открывать огонь?

Обстановка совершенно конкретна, полна своеобразного колорита. Среди степи застрял воинский эшелон. Машинист жалуется: в цилиндрах нет пара. Цепочка бойцов (интересный типаж!) вытянулась к озерцу—надо напоить локомотив, хоть по капле, по пригоршне, по глотку, но быстрее: время не ждет!

Дундич еще не знает, что перед ним те, кого он искал: вооруженные луганские рабочие под командованием Ворошилова.

Важнейшее, решающее событие в жизни героя! Большая по метражу сцена могла бы стать напряженной, волнующей и радостной.

Авторы, однако, не нашли нужных для этого средств и решили сделать ее просто

«ВАССА ЖЕЛЕЗНОВА»

смешной. Необходимое для этого средство под рукой. Артист К. Сорокин превращает командира красных в комедийный персонаж. Командир ведет осторожные и важные переговоры с Дундичем, а актер изображает какого-то трусишку, ползающего на карачках, этакого дурачка и фанфарона. Он говорит невпопад, тяжко вздыхая, отдуваясь и потея от непосильной для него задачи высказать совсем несложную мысль. А вот другой пример. Переодетый в форму французского офицера, Дундич проникает в занятый белыми Воронеж и выдает себя за адъютанта генерала Ренуара. Мамонтов и Шкуро устраивают прием в честь дорогого гостя и торжественно представляют ему всех командиров частей, раскрывая тем самым численность и группировку своих сил. Дамы тают от обаятельной улыбки галантного французика, глаза которого искрятся неподдельным лукавством.

Ситуация, что и говорить, веселая и эффектная: герой водит за нос глуповатого противника и проделывает это с шиком.

Но кроме задания от Буденного он должен выполнить кое-какие сюжетные поручения авторов. И тут начинаются натяжки.

Естественно, что на балу Дундич привлекает всеобщее внимание. Но ему надо еще свести счеты с предателем Ходжичем. И вот, чтобы они встретились с глазу на глаз, авторы сценария заставляют общество внезапно потерять всякий интерес к гостю...

Как опытный контрразведчик да еще человек трусоватый по натуре, Ходжич, узнав Дундича, конечно, должен был сразу же с помощью охраны арестовать и обезоружить его, но он почему-то храбро заводит беседу со своим смертельным врагом один на один в огромном пустом зале...

Эта авторская оплошность стоила ему жизни. Дундич, разумеется, стреляет первым, наповал убивает Ходжича, затем кладет на его грудь письмо Буденного и благополучно, здравый и невредимый, скрывается из усиленно охранявшегося и встревоженного выстрелом штаба...

Все это, несомненно, тоже очень картинно. Но слишком уж много здесь условных допущений, рождающих недоверие зрителей!

А ведь в жизни эта ситуация была иной. Правда, она развивалась совсем не по законам военно-приключенческих пьес, однако включала в себя материал, благодарнейший для экрана.

Олеко Дундич действительно возил в Воронеж письмо, но вручил его дежурному штабному офицеру, и не так помпезно, как показано в фильме. Сущность этого исторического случая вообще заключалась не в акте вручения (что разрослось на экране в непомерно большой эпизод). С. М. Буденный в книге «Пройденный путь» рассказывает о том, как на совещании командиров и политработников кто-то внес предложение послать письмо генералу Шкуро, и какое это вызвало веселое одобрение. «Письмо писали все, как в свое время казаки турецкому султану: не стесняясь в выражениях, не придерживаясь дипломатических тонкостей». Характер письма и обстоятельства его написания—вот что было самым интересным и мимо чего напрасно прошли авторы фильма.

Пусть не звучали бы с экрана дословно чересчур красочные выражения, но, право, «недраматичная» эта сцена украсила бы фильм. Именно у Лукова она могла получиться живописной и веселой, как на картине Репина...

●

Не надо быть пророком, чтобы провидеть будущее Леонида Лукова. Конечно, он встретится с достойной его таланта драматургией, помножит ее высокие качества на свое зрелое режиссерское мастерство, культуру киноживописи, горячий темперамент и порадует зрителей многими фильмами, особенно теми, в которых он силен,— о современности, о рабочем классе. Благородная тема труда им не исчерпана, она вообще неисчерпаема для советского киноискусства!

Л. Столович

# Преодолеть дистанцию!

## О ПАФОСЕ, ДОСТОЙНОМ ЛУЧШЕГО ПРИМЕНЕНИЯ

«Коль скоро недочет в понятиях случится,
Их можно словом заменить»,—

говорил гётевский Мефистофель, словно предчувствуя генеральный путь развития современной реакционно-идеалистической эстетики. Пропасть между действительностью и искусством, которую пыталась вырыть старая идеалистическая эстетика, сегодня, как западня, прикрывается эпигонами этой эстетики с помощью новых слов. Среди них большую популярность приобрело словечко «дистанция». Оговариваемся, само слово «дистанция» было известно еще древним римлянам. И Скалозуб знал, что дистанция может быть «огромного размера». Но «дистанция» в эстетике—одно из сомнительных достижений буржуазной эстетики XX века.

Не будем пытаться определять приоритет этого открытия в эстетике. Но, пожалуй, никому до сих пор не удалось обосновать его с бóльшей полнотой, чем Эдуарду Баллоу в 1913 году в «Британском журнале по психологии». То, что наше мнение на этот счет не единственное, свидетельствует включение Мелвином Рейдером в «библию» современной идеалистической эстетики—антологию «Современная книга по эстетике»—работы Эдуарда Баллоу под названием: «Психическая дистанция» как фактор в искусстве и как эстетический принцип».

Нельзя не отдать Баллоу должного. Используя некоторые особенности эстетического восприятия (а точнее сказать, паразитируя на них), Баллоу удается создать довольно-таки искусную конструкцию. По отношению к искусству дистанция может быть и пространственной и временнóй, но, пишет Баллоу, «вышеупомянутые виды дистанции представляют собой скорее определенные формы понятия дистанции, которое здесь отстаивается, и все без исключения эстетические качества они приобретают от дистанции в ее общем значении. Это общее значение есть «психическая дистанция». Что это за «психическая дистанция»? Образно поясняя, что понимается под «психической дистанцией», Баллоу сравнивает ее с туманом. Подобно туману, «психическая дистанция» «представляется как лежащая между нашим собственным Я и всем тем, что его затрагивает, говоря об этом в самом широком смысле, понимая под этим все то, что действует на наше бытие физически или духовно, то есть ощущение, восприятие, эмоциональное состояние или идею». Как туман, «психическая дистанция» делает неопределенным объект и отрешает от практического к нему отношения. «Дистанция по этой же самой причине является и эстетическим принципом», и, снимая противоположность между «объективностью» и «субъективностью», «дистанция дает нам весьма необходимый критерий прекрасного, в отличие от просто приятного»,—заключает Баллоу. Так при помощи нового в эстетике слова «дистанция» утверждаются старые-престарые субъективно-идеалистические концепции: отрицание объективности эстетических качеств, свойств, зависящих, по Баллоу, не от объекта, а от «психической дистанции», и вынесение Я в процессе эстетического переживания «из сферы наших практических потребностей и целей».

Исходя из всего этого, теория «психической дистанции» довольно ловко применяется по

отношению к искусству. Художник превращается в некоего «дистанционного смотрителя», который должен следить за тем, чтобы искусство, с одной стороны, ни в коем случае не пыталось следовать за природой, а с другой стороны, очтобы оно, не дай бог, не увлекалось «всебщими идеалами» и общими понятиями «Патриотизм, Дружба, Любовь, Надежда, Жизнь, Смерть». Надо сказать, что Баллоу «играет» на действительно существующих струнах: искусство и впрямь не должно ни копировать природу, ни быть рупором абстрактных понятий. Но из действительных струн извлекаются фальшивые звуки: Баллоу хочет, чтобы искусство не познавало жизнь, не выражало высокие общественные идеалы. Этим целям и служит туман «психической дистанции», чего, кстати сказать, не скрывает Эдуард Баллоу, утверждая черным по белому: «То, что каждый вид искусства требует предела дистанции, за которым и в пределах которой возможно эстетическое восприятие, есть психологическое выражение общей характеристики искусства, точнее его антиреалистической природы». Яснее не скажешь!

Вряд ли все приверженцы теории «пафоса дистанции», существующие, к сожалению, и по сей день, читали рассуждения Баллоу. Возможно, она зародилась в их мозгу в порядке вполне самостоятельного, но, увы, вторичного изобретения самовара. Но Эдуард Баллоу (будем ему благодарны!) откровенно поведал нам субъективный идеализм и антиреалистическую направленность теории «пафоса дистанции».

— Нет, позвольте,—скажет иной читатель, прочтя вышенаписанное,—можете сколько угодно обзывать «пафос дистанции» и идеалистическим, и субъективистским, и антиреалистическим, но ведь дистанция в искусстве все-таки существует! Разве вам не известно, что «лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянии»? Разве вы не знакомы с тем положением, что сознание неизбежно отстает от бытия? Разве вам не понятно, что именно историческая дистанция явилась причиной создания шедевров киноискусства, таких, как «Броненосец «Потемкин», «Чапаев» и другие? И разве не очевидно, что на создание действительно художественных произведений, а не скороспелок нужно время? «Фауст» писался почти 60 лет, «Явление Христа народу» Александра Иванова—20 лет, «Поднятая целина» пишется Шолоховым с начала 30-х годов до сих пор. И как вы думаете, действительность будет ждать, пока совершится ее отражение? Нет, она идет вперед, необходимо обрекая искусство на отставание, от которого, впрочем, искусство не только ничего не теряет, но многое выигрывает!

### ДОГОНИТ ЛИ АХИЛЛЕС ЧЕРЕПАХУ?

Да, дистанция, или, попросту говоря, расстояние между художником и действительностью, существует. В ином случае не приходилось бы упрекать ни одного деятеля искусства за отставание от жизни. В ином случае не смогла бы появиться на свет и сама теория «дистанции». Но порок последней не в том, что она признает дистанцию. Порок в том, что она утверждает ее пафос и тем самым мешает искусству преодолевать дистанцию.

Писатель,
подогреваемый
«пафосом дистанции»,
обдумывает
прошлогодний снег,—

язвительно заметил В. В. Маяковский, попав, как говорится, в самую точку. Современность же в искусстве и есть преодоление дистанции.

Но как понимать современность в искусстве? Легче всего, конечно, судить о современности произведения по наличию в нем так называемых внешних «примет времени». Есть в пейзаже мачта высоковольтной передачи, значит, есть и современность! Есть в кинофильме автомашины последней марки, значит, кинофильм современен! Так ли это? Конечно, нет. Организуй авторы фильма «К Черному морю» поездку своих героев не на новом «Москвиче» и «Волге», а на «Чайке» или даже на межконтинентальной ракете, с художественными принципами, осуществленными в этом произведении, они все равно не сумели бы преодолеть расстояние до современности.

Пусть читатель не подумает, что мы против внешних примет времени в искусстве. Они большей частью не могут не быть в нем. Но иногда они могут и не быть, однако произведение может быть глубоко современным. Вряд ли более художественно убедительным показалось бы вам произведение скульптора Вучетича, если бы называлось оно «Переделаем танки на тракторы», а не «Перекуем мечи

на орала» и изображало бы не перековку меча в древнее орудие пахоты, что и с технической точки зрения не совсем реально, а вполне реальную переделку танка в трактор! В последнем случае художнику вряд ли удалось бы выразить наисовременнейшую мечту и стремление народов к миру в столь обобщенно-образной форме, как это ему удалось в скульптуре без единой внешней приметы времени, но с глубоким пониманием сути современности. Н. С. Хрущев, выступая в городе Питтсбурге во время своей поездки по США, очень высоко оценил работу Вучетича с точки зрения ее современного звучания: «Скульптор удачно воплотил в бронзе то, о чем думают и мечтают сейчас миллионы и миллионы людей». И характерно, что вот такие произведения искусства сами становятся приметами времени, как стали ими лучшие плакаты времен гражданской войны, как стало им изваяние «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной, хотя даже в 30-х годах были более современные орудия производства, чем серп и молот.

Мы не против внешних примет времени, но мы за отражение в искусстве прежде всего внутренних, существенных его примет. Современность художественного произведения означает, что оно откликнулось на животрепещущие проблемы современной жизни. Правда, таковым может быть не только идейно-прогрессивное произведение, разрешающее эти проблемы с позиций передовых общественных сил, но и произведение, ложно решающее проблемы современности. Поэтому от искусства надо требовать не просто современности вообще, а правдивого отражения современности, не только широкой постановки, но глубокого и истинного разрешения ее проблем.

Однако возможно ли правдивое отражение современности, если сознание людей, в том числе выражаемое в искусстве, отстает от бытия? Не похоже ли искусство на Ахиллеса (из древней апории Зенона), который никогда не сможет догнать черепаху, ибо как только Ахиллес приблизится к черепахе, черепаха сделает обязательно хоть маленькое, но движение вперед. Предположим, что киносценарий написан, что называется, наступая прямо на «хвост» событий современности. Но пока пройдет время, необходимое для выпуска фильма, разве не очевидно, что эти события станут достоянием прошлого и «современный» сценарий (мы даже не учитываем того, что и сам сценарий тоже пишется после событий!) породит «исторический» фильм...

Это действительно имеет место, но в том случае, если в произведении нет духа современности. Кинофильм «Девушка с гитарой» оказался несовременным вовсе не потому, что вышел уже после фестиваля молодежи и студентов в Москве, на фоне которого развертывались отношения... да простит мне читатель, два раза смотрел фильм, да так и не запомнил, между кем и кем развертывались там отношения. А вот «Карнавальная ночь», произведение, кстати, тех же авторов, продолжает оставаться современным, хотя уже прошло несколько лет со времени той новогодней ночи, встречу которой так блестяще организовал завклубом Серафим Огурцов.

Да, Ахиллес не догонит черепахи, *если он не перегонит ее*! Сознание отстает от бытия, *если оно его не перегоняет*. «Перед тем, кто хочет изобразить какое-либо живое явление в его развитии,—писал В. И. Ленин,—неизбежно и необходимо становится дилемма: либо забежать вперед, либо отстать. Середины тут нет»*.

Но, спрашивается, может ли сознание перегонять бытие? Может. Может потому, что современность—не хаотичный поток аморфных явлений, а закономерный процесс. Закон—общее, существенное, устойчивое, повторяющееся в явлениях. Угадывая и познавая закономерное в потоке времени, не только ученый, философ, политик, но и художник становится способным определить направленность движения этого потока, видеть общее через частное, необходимое через случайное, устойчивое через непрерывно изменяющееся, повторяющееся в неповторимом. Вот «секрет» того, что Бальзак, по словам Ф. Энгельса, «*видел* настоящих людей будущего там, где их единственно и можно было найти». Гончаров, вопреки и в опровержение своей концепции о том, что только отстоявшееся, повсеместно распространенное может быть объектом типизации, создал образ Ольги Ильинской—«живое лицо, только такое, каких мы еще не встречали» (Добролюбов). Горький в образе Ниловны открыл тип женщин, который был редким, исключительным явлением в действительности, современной «Матери», но стал затем (и, вероятно, не без помощи самого романа Горького) широко

---

* В. И. *Ленин*, Полн. собр. соч., изд. 5, т. 3, стр. 322.

распространенным в жизни. Вс. Пудовкин писал, что Н. Зархи «в свое время с гениальной интуицией предугадал будущих героев авиационных перелетов со всей их психологией, даже обстановкой труда и быта»... И тут дело не в особо подобранных примерах. Их можно было бы привести столько, сколько существует типических образов в искусстве. Тип, по меткому определению В. Г. Белинского,— это «знакомый незнакомец», то есть образ человека, с которым мы уже где-то встречались и с которым обязательно встретимся в будущем, нарицая его Прометеем или Дон-Кихотом, Чацким или Обломовым.

Да, сознание отстает от бытия. «Но надо не равняться на это отставание, а стремиться всеми силами преодолевать его»,—совершенно правильно говорится в редакционной статье журнала «Коммунист» (№ 11 за 1959 г.). «Должно ли отставать общественное сознание от общественного бытия в социалистическом обществе?» В этой статье очень убедительно показано, что в условиях социализма становится меньше факторов, обусловливающих отставание общественного сознания от общественного бытия, прежде всего в результате отсутствия реакционных классов, заинтересованных в таком отставании. Потому так остро партия и вся общественность ставит перед нашими художниками задачу быть на уровне современности, не отставать от нее. При социализме впервые появились объективные возможности для того, чтобы искусство не отставало. А ведь место жизни в искусстве определяет место искусства в жизни.

### ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Но возникает вопрос: поскольку искусство должно быть современным, не пора ли прекратить работу над произведениями, посвященными исторической тематике, и экранизациями литературной классики? Нет и нет! Мы глубоко убеждены, что современность может выражаться и в таких произведениях. Конечно, может и не выражаться. Более того, и историческая тематика и экранизации могут быть хорошим предлогом ухода от современности. Но не будем судить о произведениях исторической тематики ни по фильму «Анна на шее», ни по картине «Во власти золота». Не будем судить хотя бы потому, что в этих произведениях нет и подлинного историзма. Таким историзмом, с другой стороны, проникнуты и «Броненосец «Потемкин», и «Чапаев», и трилогия о Максиме, и «Депутат Балтики», и «Тихий Дон», и «Коммунист».

Однако совместимы ли историзм и современность? Многие деятели западноевропейского и американского киноискусства своим творчеством отрицательно отвечают на этот вопрос.

Непонимание действительного отношения между историей и современностью и выражается, в частности, в стремлении «осовременить» события прошлого при экранизациях произведений литературы прошлого. Речь идет не только о скандально-анекдотических происшествиях, вроде попытки Орсона Уэллеса снять для телевидения фильм «Дон-Кихот» с участием атомного взрыва и сражением «рыцаря печального образа» с... экскаватором, или итало-французском фильме «Белые ночи» (по Достоевскому), в котором Настенька танцует рок-н-ролл. Речь идет и о довольно искусных инсценировках прошлых событий во внешне современной обстановке, как, например, в кинофильмах «Тереза Ракен» и в западногерманском фильме по пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца».

Но результат получается обратный задуманному: произведение, лишенное историзма, лишается и современного звучания.

Мы вполне разделяем мысль Б. Захавы в его открытом письме постановщику «Перед заходом солнца» Рейнгардту о том, что перенесение в современность действия пьесы привело к утрате социально-политического характера, присущего произведению выдающегося немецкого драматурга. Действие в пьесе Гауптмана происходит в начале 30-х годов, и это неразрывно связано с ее антифашистской направленностью. Именно данное время мотивировало трагедию Матиаса Клаузена. В кинофильме же вместе с историзмом пропала и эта мотивированность, а с нею и антифашистский пафос пьесы. Но ведь антифашистским духом и близко современности произведение Гауптмана о 30-х годах. Отсутствием этого духа далек от актуальных для Западной Германии и других капиталистических стран проблем современности фильм, повествующий как будто бы о современных событиях. Уже самим фактом механического перенесения сюжетных ситуаций из одной эпохи в другую достигается не только игнорирование истории, но и пренебрежение к современности, ибо в таком случае современность, вольно или невольно, рассмат-

ривается как пассивный фон событий, никак не обусловленных настоящим временем.

Подлинная современность исторического жанра искусства не требует ни перенесения прошлого в настоящее, ни опрокидывания настоящего в прошлое. Печальный пример «Незабываемого 1919-го» предостерегает нас от последнего. Настоящая современность, в противоположность случайной конъюнктуре, не нуждается в искусственном подтягивании к себе прошлой истории, модернизации ее. Но произведения исторического жанра, раскрывающие исторические корни современности, извлекающие уроки истории для современности, сами будут современными.

В разных произведениях по-разному осуществляется связь истории и современности. В кинофильмах «Дом, в котором я живу», «Дорогой мой человек», «Добровольцы» история в самом сюжетном действии переходит в современность. Историко-революционные произведения, которыми по праву гордится наша кинематография, дороги современности как показ ее биографии, ее исторического основания, без чего современность не может быть глубоко понятой. Лучшие фильмы исторической тематики и экранизации классической литературы обращаются к современности своей проблематикой. Например, несокрушимость завоеваний социалистической революции в «Мы из Кронштадта», единство науки и революции в «Депутате Балтики», социалистический гуманизм в кинофильме «Ленин в 1918 году», патриотизм и вера в победу правого дела в «Александре Невском», нравственное величие человека-коммуниста в «Коммунисте», обличение мира чистогана в «Идиоте», борьба за доверие к человеку в «Жестокости», страстный протест против поджигателей войны и несгибаемость советского человека в «Судьбе человека». Современна и задача правдиво и творчески воссоздать на экране литературную классику в противовес всякого рода кинофальсификациям. И конечно же, в лучших произведениях об истории прошлое воспроизводится современниками и исследуется в свете их идеалов, рассматривается их глазами. Следовательно, не пресловутая дистанция между искусством и современностью, а преодоление ее объясняет выдающиеся достижения советской кинематографии в создании подлинных шедевров исторического жанра.

Было бы непростительно недооценивать громадное воспитательное значение исторических произведений. В докладе на XXI съезде партии Н. С. Хрущев говорил: «Наше молодое поколение не прошло той большой школы жизни и борьбы, которая выпала на долю старшего поколения. Молодые люди не знают ужасов и бедствий дореволюционного времени и лишь по книгам могут иметь представление об эксплуатации трудящихся. Весьма важно поэтому, чтобы наше молодое поколение знало историю страны, борьбы трудящихся за свое освобождение, героическую историю Коммунистической партии, воспитывалось на революционных традициях нашей партии, нашего рабочего класса».

В самых хороших исторических повестях и романах, кинофильмах и театральных постановках, в живописных полотнах и скульптурных композициях историческая тема всегда пронизана светом современности, и потому эти произведения воспринимаются не как что-то далекое от сегодняшнего дня. Редактор кинофильма «Жестокость» В. Карен на страницах газеты «Советская Эстония» рассказал очень интересный в этом отношении эпизод, произошедший во время съемки фильма: «... однажды во время съемок подошел пожилой человек и сказал:

— Я вижу по костюмам, что вы снимаете картину о прошлом, видимо, о гражданской войне. Такие фильмы, конечно, интересно смотреть, но неужели вас не волнуют события сегодняшнего дня?... А о чем фильм? Как называется?

— «Жестокость».

— По повести Нилина? Это другое дело...».

К сожалению, в критических и теоретических работах у нас еще часто встречается упрощенная трактовка современности в искусстве, непонимание многообразия форм ее выражения, в том числе и в историческом жанре. Но встречается порой непонимание и того, что в многообразии форм выражения современности художником главное значение имеет современная тема. Художественное разрешение современной темы—это, несомненно, основной путь к современности. Именно этот путь открывает небывалые возможности для замечательных открытий в искусстве, для непосредственного отражения и познания образов современников во всем их духовном богатстве. Вот свидетельство Вс. Пудовкина: «Я хочу прежде всего отразить в искусстве настоящее—пульс эпохи, окружающую

меня действительность. Только страстное, зоркое наблюдение и изучение непрерывно изменяющегося жизненного процесса может дать настоящее произведение искусства».

Через современную тему наше киноискусство сможет в полной мере выполнить самую благородную и возвышенную задачу, поставленную перед советскими художниками XXI съездом партии: «Запечатлеть героический подвиг народа—строителя коммунизма». Для этого необходимо подымать и подымать целину новых и неизведанных тем современной жизни, и прежде всего жизни народа, трудящихся масс, руками которых движется история, усилиями которых настоящее переходит в будущее.

Именно в теме современность проявляется наиболее непосредственно. Однако всегда следует иметь в виду, что тема произведения не есть его содержание. Это только заявка на содержание. Лишь пройдя через горнило творчества, осмысляясь, одухотворяясь, пронизываясь светом эстетического идеала, тема становится одной из форм выражения художественного содержания. Поэтому современность темы еще мало свидетельствует о настоящей современности данного произведения. Взяв современную тему, художник (или коллектив художников в кино) берет обязательство создать современное произведение. Но судить о современности произведения нужно не по этим обязательствам, а по реальным результатам творческого труда.

## СОВРЕМЕННОСТЬ И ИСТОРИЯ

Однажды во время лекции я получил записку: «Не кажется ли Вам, что призыв к деятелям искусства создавать современные произведения мешает им создавать произведения для истории, для потомков, произведения, несущие в себе вечное содержание?»

Очевидно, этот вопрос порожден бытованием двух одинаково ошибочных концепций: известным «пафосом дистанции» и вульгаризаторским толкованием современности. Теория «пафоса дистанции» утверждает, что подлинно художественные ценности возникают только на дистанции от современности. Вульгаризаторское же понимание современности сводит ее лишь к сумме внешних «примет времени» или к изменчивой конъюнктуре. Но ведь современность—не конъюнктурность и не сумма чисто внешних «примет времени». Истинная современность—это закономерный ход времени, закономерность делающейся на наших глазах истории. Иногда понятие современности в положительном смысле противопоставляют «злободневности», «актуальности» как ложно понимаемой современности. Мы не будем этого делать. Договоримся только о том, что и современность, и актуальность, и злободневность могут быть в кавычках и без них, с приставкой «псевдо» и без такой приставки. «Псевдосовременность», «псевдоактуальность», «псевдозлободневность» означают попытку приспособить искусство лишь к внешним чертам современности, к случайной конъюнктуре. Т а к о е искусство не переживет жизни т а к о й «современности». Но современность, злободневность, актуальность без кавычек делают эти произведения современными, злободневными, актуальными и в будущие времена, ибо в настоящем—закономерные истоки будущего. Когда читаешь В. В. Маяковского, просто поражаешься необыкновенной современности, даже злободневности его стихов и пьес. Это ли не бессмертие? Но бессмертие потому, что такими были они и в свое время, хотя именно за современность великому поэту прочили забвение тогдашние сторонники «пафоса дистанции».

Подлинная современность искусства и делает его непреходящим. «Дорога ложка к обеду»—гласит известная поговорка. Но ведь и после обеда никто ложку не выбрасывает, особенно серебряную. Творить для современности—значит творить и для истории. Другого пути для создания непреходящих художественных ценностей нет.

Выше мы главным образом отмечали в о з м о ж н о с т ь преодоления дистанции между искусством и современностью. Теперь мы хотели бы подчеркнуть н е о б х о д и м о с т ь этого преодоления для действительно большого искусства, искусства, дорогого и современникам и потомкам. На самом деле только связь с современностью является основой новаторства в содержании и форме искусства, новаторства, без которого не создаются художественные ценности. Источник традиций—в прошлом, но истоки художественного новаторства — только в современности. Тому свидетельство—вся история художественного развития человечества. Очень хорошо это выразил армянский поэт Геворк Эмин. Обращаясь к другу архитектору, он пишет:

Когда бы предки в давние столетья
Любили старину, как ты сейчас,
Кто создавал бы памятники эти,
С которых ты теперь не сводишь глаз?!

К будущему можно прийти только через настоящее. Ну, а как быть с «вечными» темами искусства, разве они не обеспечивают интерес потомков к нему? Но в том-то и дело, что так называемые «вечные темы» в большом искусстве являются в то же время современными темами и только через современность становятся вечными. О любви «вообще» не написано ни одного великого произведения, ибо любви «вообще» не существует, но есть любовь Франчески и Паоло, Ромео и Джульетты, Вертера, Татьяны Лариной, Анны Карениной, Григория и Аксиньи. И то «вечное», что есть в этой любви, Данте, Шекспир, Гёте, Пушкин, Толстой, Шолохов раскрыли в любви своих современников. Неудача же авторов таких кинофильмов, как «Неповторимая весна», в том и состоит, что любовь в них рассматривается абстрактно Здесь, конечно, можно найти внешние приметы времени, но нет порожденных временем характеров. Что же остается от любви без любящих? Дидактическая схема, мало устраивающая не только потомков, но и современников.

Г. Козинцев в своей в статье «Глубокий экран» («Искусство кино», 1959 г., № 2) высказал очень правильную мысль: «Разговоры о вечном приводят лишь к претенциозности, и произведение, замышленное как вечное, обычно немедленно устаревает. А все то, где сила искусства запечатлела время,—живет, интересует и последующие эпохи».

Художественность искусства прежде всего порождается правдивым отражением действительности в ее эстетическом значении, что невозможно без проникновения в современность. Современность, таким образом,—важнейшее условие художественности самого содержания искусства. Но не только содержания. В подлинно художественном произведении должна быть современной и форма. Разумеется, новаторство не может не опираться на художественную традицию, но оно обязано продолжать ее, чтобы выразить свое время. Это главное, так как забота о новизне формы, будучи самоцельной, ни к чему, кроме как к псевдоноваторскому, формалистическому экспериментированию привести не может.

Для создания высокохудожественных произведений нужно иногда большое время. Художник может долгие годы работать над произведением, но это не означает, что он тем самым фатально отстает от современности. Ведь современность—это не однодневность, она сама охватывает подчас ряд лет. Кроме того, в процессе работы над произведением вместе со временем развивается и сам автор, и если он стремится к современности, то новые тома, главы или варианты у настоящего художника всегда несут печать нового времени.

Лишь на путях к современности возникает искусство ярких, глубоких и нужных людям идей и чувств, невиданных и смелых форм, высокой художественной ценности. На создание такого искусства, мягко говоря, не воодушевляет «пафос дистанции»—пафос художественной обломовщины. Для этого нужен пафос преодоления дистанции, пафос современности.

---

## В несколько строк

**До 40 миллионов зрителей посещает за год кинотеатры Крыма. В области имеется 1346 киноустановок, в предвоенные годы число их не превышало 200. Уже выполнена задача, поставленная пятилеткой,—создать в каждо колхозе стационарную киноустановку. В области работает более 80 звуковых передвижек. Широкоэкранные кинотеатры построены в районных центрах: Октябрьском, Судаке, Зуе. В ближайшем будущем широкоэкранные кинотеатры откроются во всех районных центрах.**

**В 1959—1961 гг. в Крыму будет построено 28 кинотеатров и свыше 100 летних площадок.**

•

**Одесский завод Кинап освоил производство нового звукового узкопленочного кинопроектора ПР-16-1. Он предназначается для показа рекламных фильмов. Проектор работает в двух режимах—непрерывном и с остановками. Аппарат приспособлен для показа немых и звуковых фильмов. Световой поток проектора достаточен для того, чтобы при дневном освещении получить изображение до 0.7 *м* в ширину. При затемнении изображение может проецироваться на экран шириной до трех метров.**

•

**Своего рода рекорд побили киномеханики И. Худайназаров и Н. Бекматов, которые доставили аппаратуру и фильмы на высоту четыре тысячи метров в лагерь геологической экспедиции, работающей в горах Сурхан-Дарьинской области. Отважные киномеханики оставили аппаратуру в лагере и теперь раз в неделю проходят по вьючной тропе около 50 километров, чтобы доставить геологам новые кинофильмы.**

•

**Несколько лет назад студент режиссерского факультета Всесоюзного государственного института кинематографии Г. Цулая и дипломники-операторы Д. Федоровский и Б. Киладзе сняли широкоэкранный фильм «Край долголетия», рассказывающий о чудесной природе и замечательных людях солнечной Грузии. Но показать этот фильм своим товарищам в институте студенты не смогли—во ВГИКе не было просмотрового зала с широким экраном. И защиту диплома пришлось проводить в помещении Научно-исследовательского кинофотоинститута...**

**Теперь положение изменилось. Недавно актовый зал института был переоборудован для установки экрана длиной двенадцать метров. Состоялся первый просмотр широкоэкранного фильма, созданного студентами.**

ЗВОНОК ИЗ РЕДАКЦИИ

# Продолжаем разговор об актерах

*Почему стали редкими большие творческие успехи киноактеров? Почему некоторые актеры, показавшие себя в одном-двух фильмах людьми талантливыми, от которых можно многого ждать, нередко на этом и заканчивают свою артистическую деятельность или превращаются в участников «массовок»? Как добиться нового расцвета искусства киноактера?*

*Об этом единодушно говорили киноактеры, собравшиеся «за круглым столом» редакции нашего журнала («Искусство кино», 1958, № 9). Они предъявили много совершенно справедливых требований к режиссерам и организаторам кинопроизводства.*

*Режиссеры, откликнувшиеся на актерские требования («Искусство кино», 1959, № 3 ), согласились с тем, что в положении киноартиста в творческом процессе много ненормального, недопустимого. Они в свою очередь выдвинули деловые претензии к организаторам кинопроизводства.*

*Можно было ожидать живого отклика от директоров съемочных групп, от руководителей киностудий. Однако его не последовало. Поэтому редакция обратилась к ним с вопросом — как все-таки изменить существующий порядок применения, вернее, распыления творческих сил актера в кино.*

*— Что вас больше всего беспокоит в современном положении актера в кино?—спросили мы П. Данильянца («Мосфильм»).*

— Отсутствие продуманного отношения к этому чрезвычайно важному делу, — ответил он.— Я выскажу не только личную точку зрения, но и взгляды большой группы моих товарищей, членов комиссии организаторов производства при Союзе работников кинематографии СССР.

Решения XXI съезда КПСС и семилетний план развития народного хозяйства предусматривают количественный рост художественных фильмов и повышение их идейно-художественного уровня. Успех в выполнении этой ответственной задачи в значительной мере зависит от правильного решения актерской проблемы в кино.

Между тем этот вопрос, повисая из года в год в воздухе, чрезвычайно осложняет работу съемочных групп как в процессе подготовки фильмов к производству, так и при выборе исполнителей в съемочный период. Это объясняется занятостью театральных актеров в сценическом репертуаре и штатных киноактеров в двух, а иногда и в трех фильмах одновременно.

Всего за семилетие будет снято более тысячи полнометражных художественных фильмов. Сколько же потребуется актеров для участия в этих фильмах?

Надо найти новые формы взаимоотношений с актерами.

— *От кого же, по-вашему, это зависит?*

— В огромной степени от самих съемочных групп, от их большего творческого доверия к артистам, объединенным в Центральной студии киноактера. Конечно, мы не собираемся совершенно отказываться от театральных актеров. Но больше привлекать профессиональных киноактеров,— на это должны ориентироваться съемочные коллективы.

По общему мнению организаторов производства и актеров, дирекции Центральной студии киноактера нужно занять более активную позицию в этом вопросе, не ограничивать себя заботой о загрузке и самоокупаемости нынешнего, явно недостаточного состава труппы.

— Справедливость требует признать,— продолжает П. Данильянц,— что за последнее время произошли перемены к лучшему. Киноактеры в 1959 году снимались несравненно больше, чем раньше. Но все же мы серьезно обеспокоены тем, что дирекция Центральной студии киноактера обходит вопрос о дальнейшем пополнении своей труппы новыми и главным образом молодыми актерами. Полагаться в этом вопросе только на ВГИК нельзя. Студия должна сама заняться подготовкой актеров. Этим могут заняться и кинорежиссеры и группа опытных киноактеров старшего поколения.

Центральная студия киноактера, к великому сожалению, оторвана от производственной деятельности съемочных групп. Между тем структурные измене-

ния, сделанные в текущем году, в том числе и передача актерского отдела киностудии «Мосфильм» в ведение Студии киноактера, предусматривали превращение Центральной студии в активную организацию, содействующую съемочным группам в подборе исполнителей.

Но, повторяю, речь идет не только об использовании существующего штата. Нужна труппа, которая была бы в состоянии обеспечить выполнение производственных планов двух московских и, насколько это будет возможно, республиканских киностудий.

*Н. Владимирова («Мосфильм») наши вопросы застали как раз в момент подбора актеров для нового фильма. И естественно, что свои соображения он подкреплял животрепещущими примерами:*

— Я признаю совершенно законным желание актеров Центральной студии чаще сниматься. Но в то же время я убежден, что труппа Студии киноактера в ее сегодняшнем составе не может обеспечить многообразные потребности кинопроизводства. Готовясь к съемкам нового фильма, мы не смогли найти среди штатных киноактеров исполнителя главной роли. И даже на роли сравнительно менее сложные пришлось пригласить некоторых театральных актеров, хотя мы хорошо знаем, какие огромные производственные трудности сулит это приглашение съемочной группе.

Так как всем кинематографистам ясно, что кино не откажется от театральных актеров, надо призвать руководителей театров выполнять приказы Министерства культуры, обязывающие их идти навстречу киностудиям. Приказы эти существуют, но их не выполняют.

— *Что, по-вашему, поможет упорядочить работу Центральной студии киноактера?*

— Расширение ее труппы. Нынешний ее актерский состав не отвечает нуждам кинопроизводства. Во-первых, там неверное соотношение актеров и актрис— их равное количество, а всем известно, что мужских ролей в картинах почти всегда значительно больше, чем женских. Кроме того, труппе не хватает молодежи. Самым молодым членам труппы 23—24 года, и их меньше десяти человек. Очень мало актеров и актрис до 30 лет. Больше всего актеров средних лет. Нет нужды доказывать, что в художественных фильмах, особенно на современную тему, молодежь представлена очень широко не только в главных, но и в эпизодических ролях. Где же брать молодых актеров?

— *Что же вы предлагаете?*

— Думаю, что при Центральной студии надо создать школу для способных девушек и юношей, окончивших семилетку. Надо быть готовым к тому, что будет немалый отсев. Но в этом деле не следует бояться риска. Ведь приглашать актеров из различных театров, а иногда и разных городов не только производственно сложно, но и очень дорого.

Нужно вернуть Центральной студии сцену, дать ей возможность снова ставить спектакли или концертные программы. Это была бы настоящая творческая тренировка для киноактеров. В спектаклях выявлялись бы новые художественные возможности актера.

*Наилучшей формой актерского объединения В. Канторович («Мосфильм») считает Театр-студию киноактера. Он говорит:*

— То, что Центральная студия лишена сейчас сценической площадки,— плохо. Мне довелось работать по фильмам «Нахлебник» и «Попрыгунья», которые, как известно, были сначала поставлены как спектакли. Так вот, я вынес убеждение, что художественное и производственное преимущества метода предварительных репетиций бесспорны. Об этом все говорят, но практически никто почему-то постановок спектаклей-фильмов не делает.

Обеспечить нужды киностудий можно будет только при условии, если труппа Центральной студии будет пополнена многими хорошими и разными актерами.

*Большой интерес представляет многолетний производственный опыт Г. Кузнецова («Мосфильм»), работавшего со всеми крупными мастерами кино и со многими представителями молодого поколения.*

— *Считаете ли вы репетиции в кино полезными?— спросили мы его.*

— Вряд ли кто-нибудь станет оспаривать плодотворность репетиционной работы с актерами. Как правило, все наши видные режиссеры до начала съемок много репетируют. Я сторонник большого застольного периода, подробного разбора сценария. Я уверен, что актеры могут очень многое внести в трактовку роли, они нередко помогают режиссеру в глубоком осмысливании образов. Кроме того, репетиции очень важны для усвоения и шлифовки текста. Что касается мизансценирования, то обычно, когда группа приходит в павильон, многое меняется по сравнению с предварительными репетициями, а на натуре—тем более. И это естественно, об этом жалеть не приходится.

Трудно в творческом деле применять общие мерки, устанавливать какие-то единые рецепты. Есть актеры, которые не могут играть без длительных репетиций. В этом смысле особенно настойчив был Н. Хмелев. Помню, как он еще в «Межрабпомфильме» снимался в картине «Мертвый дом» по Достоевскому. Хмелев репетировал с утра до вечера, дома и в декорациях. Перед каждой съемкой он как бы «уходил за кулисы», внутренне собирался и только после этого шел к кинокамере.

Но есть актеры, которые обладают удивительной способностью «с ходу» работать перед аппаратом. Если можно сравнить их с пианистами, они «играют с листа».

Практически репетиции возможны тогда, когда есть вполне законченный литературный сценарий.

Существуют два «но». Первое: сценарии обычно принимают с расчетом на поправки, их бесконечно переделывают, и это исключает возможность настоящих репетиций. Второе «но» еще серьезнее: по нынешнему положению в подготовительный период на репетиции денег не отпускают, и поэтому они становятся делом личной инициативы, доброй воли актеров и режиссеров.

— *Каковы, по вашему мнению, источники пополнения кадров киноактеров?*

— Мне кажется, что многие актерские горести объясняются неверным принципом набора молодежи на актерский факультет ВГИКа. Я уже не говорю о том, что при поступлении молодежь очень волнуется, что часто возможны экзаменационные ошибки. Но, скажем прямо, приемная комиссия слишком мало обращает внимания на внешние данные, на обаяние. А потом приходится искать где-то на стороне молодых и красивых девушек и юношей. И не секрет, что со всеми этими случайными, «типажными» исполнителями работать и трудно и малоэффективно.

Нельзя сказать, что выпускники ВГИКа получают законченную профессиональную подготовку. Раньше, когда Студия киноактера ставила спектакли, готовила концертную программу, молодежь тренировалась, совершенствовалась. А теперь Студия киноактеров превратилась в какой-то Посредрабис, настоящего тренажа там нет.

Не согласен я с разговором о том, что актеры быстро надоедают зрителю, что постоянно нужны новые исполнители, что тогда зритель больше верит в правду образа. Это неверно. Разве С. Бондарчук, сыгравший столько различных ролей, не завоевал сердца зрителей в «Судьбе человека»?

Мы знаем, как разнохарактерны роли, сыгранные за последние годы Б. Андреевым, Н. Крючковым. Недавно мы видели И. Скобцеву в «Аннушке», и она никому не напомнила Дездемону. Так что незачем делать ставки на типаж и на случайных людей.

*Мы попросили поделиться своими мыслями по всем этим вопросам также директора группы Б. Краковского (киностудия имени М. Горького).*

— Как раз на днях,— рассказал он, — мы собрали на студии Совет директоров картин. Был разговор о том, как сократить съемочный период, самый дорогостоящий. Мы пришли к выводу, что этого можно достигнуть увеличением объема работ в предподготовительный период, то есть во время написания режиссерского сценария. Для этого в группу нужно включить еще одного ассистента режиссера, фотографа и гримера. Тогда параллельно с режиссерской разработкой сценария шел бы отбор актеров на основные роли. Это позволило бы в самом начале подготовительного периода проводить окончательные кинопробы, добирать исполнителей на вторые роли и на эпизоды, а затем приступить к репетициям.

Небольшие расходы на трех человек в предподготовительном периоде с лихвой окупятся во время съемок. Мы уверены, что эта перестройка поможет сократить сроки производства и хорошо отразится на художественном качестве фильмов.

Однако все эти новшества нуждаются в специальных указаниях финансирующих организаций, так как сейчас подобные затраты не предусмотрены.

— *На кого, по вашему мнению, следует ориентироваться при приглашении актеров?*

— Пока Центральная студия киноактера не может обеспечить все заявки на исполнителей. Труппу Центральной студии надо пополнить хорошими артистами, особенно молодыми. При этом не надо ограничиваться только вгиковцами. Следует черпать пополнение из театральных учебных заведений, присматриваться к периферийным труппам.

А пока необходимо, чтобы Министерство культуры СССР предложило театрам всемерно помогать киностудиям в тех случаях, когда театральных актеров привлекают к съемкам.

*Воспользовавшись пребыванием в Москве директора киностудии «Беларусьфильм» Ф. Кукушкина, мы побеседовали с ним.*

— Актеры—это наша большая и трудная проблема,—сказал Ф. Кукушкин.—Мы отлично сознаем, что мешаем театрам. Но другого выхода у нас нет. Правда, сейчас мы нашли некоторую форму взаимопомощи. На нашу студию в прошлом году были направлены десять выпускников ВГИКа. Мы их присоединили к труппе театра имени Янки Купалы. Они играют в спектаклях и снимаются.

Самое трудное—найти молодых героев. Мы организовали одногодичную актерскую школу. В ней без отрыва от производства учатся более сорока юношей и девушек из художественной самодеятельности.

Для нас актерская проблема очень остра. Ее необходимо решить как можно скорее, потому что от творческого роста киноартистов во многом зависит развитие национального киноискусства.

*А. Вышемирского, заместителя директора съемочной группы «Кёр-оглы» (совместная постановка*

*«Азербайджанфильма» и «Мосфильма»), мы застали после ночной съемки.*

— Для меня, театрального работника,— говорит А. Вышемирский,—«Кёр-оглы»—первая встреча с кинопроизводством. Мне бросилось в глаза то, что в азербайджанских фильмах заняты главным образом актеры драматических и музыкальных театров нашей республики. Это создает большие организационные трудности. Вот, например, вчера вечером из Баку сразу после спектакля вылетели в Москву три крупных театральных актера. Всю ночь они снимались, вечером снова будут играть на сцене. Такое совместительство не может идти на пользу искусству.

Бурный расцвет азербайджанской культуры, программа семилетнего плана требует подготовки актерских кадров и создания в Баку студии киноактера. Воспитывать национальных киноактеров следует, по-моему, в республике, создав при нашем Театральном институте факультет киноактера.

*Состоялся у нас разговор и с директором Центральной студии киноактера К. Ширяевым.*

— С момента опубликования в журнале «Искусство кино» интересных материалов о положении актеров в кино,— сказал он,— прошло довольно много времени, но, к сожалению, в условиях творческого труда актеров на кинопроизводстве и в системе процесса подготовки фильмов изменилось немногое.

*— Не скроем от вас, товарищ Ширяев, что в беседах с организаторами производства речь постоянно заходила о Студии киноактера. К студии много претензий!*

*Интересно было бы узнать взгляды и планы руководства студии?*

— Мне хорошо известны разные точки зрения по этому поводу.

Некоторые товарищи считают, что актеры, особенно «штатные», должны сниматься в фильмах— и все. А как они работают до и после съемок, тренируются ли они, совершенствуют ли мастерство,— это не столь важно...

Другая точка зрения, особенно популярная среди актеров нашей студии, сводится к следующему: сниматься необходимо, но не менее важно возродить театр с регулярными спектаклями. По их мнению, это больше всего поможет профессионализации и сохранению актерской «формы».

И, наконец, существует позиция, которая мне кажется наиболее правильной. Речь идет о максимальном приближении «штатных» актеров к кинопроизводству. Это не только участие актеров в съемках фильмов, но и создание сценических вариантов сценариев, репетиции, а затем постановка на этой основе кинокартин. Не буду перечислять всем известные фильмы, сценические варианты которых предшествовали успешным съемкам.

Мы будем вести такую работу.

Кроме того, нам предоставили возможность создавать короткометражные фильмы, фильмы-спектакли для телевидения, готовить художественные программы для телепередач.

Студия уже работает над программой чеховских рассказов.

В наших планах постановка для телевидения короткометражного фильма «Особенная монета» по рассказу А. Безуглова (режиссер А. Колосов). Все это до некоторой степени занимает наших артистов.

*— Но как вы выполняете свою основную задачу,— как обеспечиваете исполнителями фильмы? Изменилось ли положение с привлечением штатных актеров к съемкам? Работники съемочных групп настаивают на увеличении вашей труппы, считают что в теперешнем составе она не может удовлетворить нужды кинопроизводства. Каково ваше мнение?*

— В минувшем году произошли заметные изменения. Занятость наших актеров в кинематографе выросла намного.

Сейчас на «Мосфильме» есть творческие коллективы, в которых снимаются главным образом наши артисты. После того как М. Швейцер прочитал у нас сценарий «Мичман Панин», мы предложили ему весь фильм снимать с актерами нашей студии. У него занято больше двадцати наших актеров. Съемочная группа молодого режиссера И. Бабич пригласила двадцать семь наших актеров, многих студийных артистов снимает режиссер Е. Карелов в фильме «Легкая жизнь Яши Топоркова».

Согласен с пожеланиями об увеличении нашей труппы, понимаю, что она должна быть менее стабильной. Конечно, следует самим искать актеров, а не дожидаться выпускников ВГИКа. Но для решительного пополнения штата мы должны иметь гарантии, что наши актеры будут пользоваться преимущественными правами на киностудиях, что им не будут грозить простои. На мой взгляд, этот вопрос может быть в значительной степени решен постановками фильмов, подготовленных на базе нашей студии, фильмов, в которых будут заняты прежде всего наши актеры.

●

«Актерский вопрос», острый и очень существенный для идейно-творческого подъема киноискусства, должен привлечь пристальное внимание руководителей, организаторов производства, кинообщественности. Совершенно очевидно, что это одна из тех творческих проблем, которая требует умелого, дальновидного организационного решения с учетом производственной и экономической стороны дела.

## Творчество киноактера

Е. Ходунова

# Кинороли М. М. Блюменталь-Тамариной

М. М. Блюменталь-Тамарина одна из тех русских актрис, которые пришли в кино еще на самой заре кинематографии.

В 1915 году она снимается в фильме «Веселый питомник» с одним из своих любимых партнеров — комическим актером Б. С. Борисовым. «Первое время, когда я начала сниматься, — рассказывала позднее актриса, — я была очень недовольна собой. Все казалось, что надо было дать образ иначе, лучше. Было какое-то недовольство и неудовлетворение собой».

Органическое стремление к правде образа помогло Блюменталь-Тамариной овладеть секретами творчества и в этом новом для нее искусстве. Вскоре она становится столь же признанной исполнительницей ролей в фильмах, как и на сцене.

Она снимается в одном из первых советских фильмов «Комбриг Иванов» (в роли попадьи), а затем еще в двадцати трех кинокартинах, играя преимущественно роли женщин из народа, жен и матерей рабочих. Как и ранее, в дореволюционном репертуаре, Блюменталь-Тамарина превосходно передает в этих образах типические черты русской женщины.

Так было, например, в одном из ранних советских фильмов «Его призыв», которым кинематография отметила в 1925 году годовщину со дня смерти В. И. Ленина. Ставил фильм Яков Протазанов.

Сгорбленная, крест-накрест перевязанная платком, прижимая к себе небольшой узелок с вещами, появлялась в городе старушка... Действие происходило в предреволюционные годы. Старушка плелась из деревни к сыну, работавшему на заводе. Сын, участник революционного восстания, был убит. Крепко обняв внучку, неподвижно смотрела старая женщина на убитого сына. В ее взгляде было и горе, и страстное желание понять, разгадать, что же происходит на белом свете...

В. И. Пудовкин писал в одной из своих статей об этой роли Блюменталь-Тамариной:

«Старушка, бабушка Кати (ее играет М. М. Блюменталь-Тамарина), сюжетная функция которой носит четко вспомогательный характер, оказывается весьма важным образом для подтекста картины.

Образ этот таит в себе характерные, глубоко народные черты. Истинным финалом судьбы этой старой крестьянки, встретившейся с советским строем уже на закате жизни, является не «сюжетная» ее смерть, а глубоко трогательное, искреннее ее слияние со всем, чем живет и чему радуется ее внучка...

...При выборе актрисы Протазанов руковод-

ствовался стремлением реалистически отразить современную деревню.

Точно была уловлена старческая мудрость актрисы, органически жившая в ее глазах. Замечательно, что от актрисы, привыкшей и любившей играть комические роли, Протазанов сумел получить высокое и покойное благородство, очевидно, связанное больше с человеческими данными Блюменталь-Тамариной, чем с ее сценической практикой».

В другом фильме — «Машинист Ухтомский» — Блюменталь-Тамарина играла Комарову, мать двух молодых людей, работавших на заводе. Царская охранка убила у нее на глазах обоих сыновей, подозревая в них участников восстания (время событий — 1905 год).

Растерянная и одинокая, шла Комарова «искать правды», жаловаться, просить защиты. Но ее никто не слушал, принимая за нищенку. Нечаянно она натолкнулась на того самого полицейского, который убил ее детей. Он прошел мимо и даже не заметил бедную женщину, а старуха долго стояла в оцепенении. И вдруг она поняла всю тщетность своих попыток найти защиту. Из глаз все еще текли слезы, но лицо было сурово и гневно; неудержимая ненависть к виновникам народного горя отражалась на нем. Комарова Блюменталь-Тамариной напоминала горьковскую Ниловну и многих матерей рабочих—революционеров, коммунистов, борцов за народное счастье.

Иные, комедийные краски нашла актриса для роли крестьянки Пелагеи Деминой в фильме «Дон Диего и Пелагея». Эта была вторая встреча актрисы с режиссером Я. Протазановым, не менее плодотворная.

1932 год. «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича. С громадным успехом идет по всем экранам страны фильм о людях первой пятилетки. Блюменталь-Тамарина играет в нем жену старого заводского мастера Бабченко.

...Утро. Семен Иванович Бабченко (В. Гардин) и его жена «Бабчиха» (Блюменталь-Тамарина) сидят за столом. На столе самовар, закуска, бутылочка с водкой, стопка. Гудок. Бабчиха, не донеся до рта вилку с куском селедки, прислушивается. Говорит, искательно смотря на мужа: «Карл Маркс» гудит!» По всей повадке актрисы видна в ее Бабчихе дочь рабочей окраины, истинная питерская пролетарка.

---

МАРИЯ МИХАЙЛОВНА БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНА В КИНОРОЛЯХ

«Комбриг Иванов» («Пролеткино», 1923. Режиссер А. Разумный). Попадья подслушивает у комнаты постояльца—комбрига Иванова.

«Его призыв» («Межрабпом-Русь», 1925. Режиссер Я. Протазанов). Бабушка собралась в церковь.

«Дон Диего и Пелагея» («Межрабпом-Русь», 1927. Режиссер Я. Протазанов). Пелагея Демина просит милиционера, посланного привести ее в суд: «Повремени, батюшка, картошка не убрана».

...В уголке цеха, выбрав укромное местечко, Бабчиха кормит мужа завтраком. Три месяца занимается Семен Иванович выполнением важнейшего задания—обтачивает детали цилиндра большой турбины. Рабочий он хороший, но из-за пристрастия к спиртному запорол деталь. Грузно опустился он у станка, поглаживая кота,—преждевременную премию за задание, которое еще не выполнено.

Следующее утро на всю жизнь запомнилось Бабчихе. Все было за утренним завтраком так же, как и всегда: на столе тот же самовар, та же бутылка водки. Но Бабченко не выпил «законной» своей стопки.

На лице Бабчихи—растерянность и удивление. Умиленно посмотрев на мужа, она крестится мелким-мелким крестом...

Снова собрались у станка инженеры, снова сдавал свою работу старый мастер Бабченко. Впервые за долгие годы пришел он в цех трезвый...

Об этом «чуде» рассказывала соседкам Бабчиха. Обращаясь то к одной, то к другой, она говорила медленно, с чувством, с толком, с расстановкой И от этого рассказ о происшедшем особенно доходил до всех...

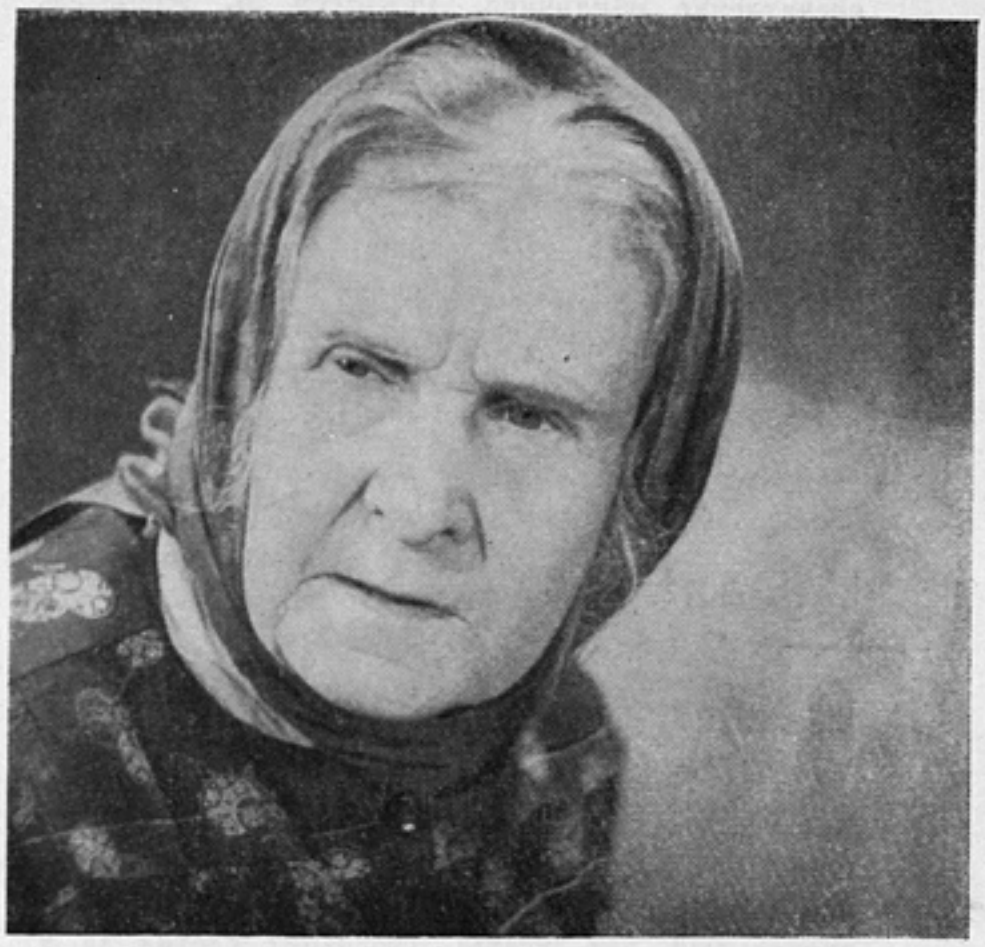
Роль Бабчихи невелика, но сердечность, теплота исполнения выдающейся актрисы делали этот образ не менее запоминающимся, чем ее большие роли.

«Встречный» стал для советской кинематографии событием. Участвуя в этом фильме, актриса ощутила себя причастной к новому этапу социалистического строительства.

Одну за другой играет Блюменталь-Тамарина роли старой колхозницы в фильме «Крестьяне» (режиссер Ф. Эрмлер), бабушки в «Подругах» (режиссер Л. Арнштам), Двойры в «Искателях счастья» (режиссер В. Корш-Саблин).

«Прежде роли в кино были бледнее, теперь же есть роли, которые меня полностью устраивают,—говорила в те годы актриса.—К ним я причисляю Пелагею из фильма «Дон Диего и Пелагея» и Двойру в «Искателях счастья».

В 1937—1938 годах Блюменталь-Тамарина играет свои последние роли в фильмах, посвященных современности. Это вышивальщица Марфа в фильме «Дочь Родины» и бабушка Алеши в «Новой Москве». Последний фильм—о советской молодежи. «Ознакомившись со сценарием,—говорит режиссер фильма А. Медведкин,—Мария Михайловна с боль-



«Встречный» («Ленфильм», 1932. Режиссеры Ф. Эрмлер, С. Юткевич). Бабчиха уговаривает мужа: «Здоровье губишь... опять всю ночь ворочался» (Бабченко—В. Гардин).

«Подруги» («Ленфильм», 1935. Режиссер Л. Арнштам). Бабушка Зои до вечера ждала забастовщиков.

«Искатели счастья» («Белгоскино», 1936. Режиссер В. Корш-Саблин). Старая Двойра: «Едем, едем, едем в Биробиджан».

*(Кадры из архивов Госфильмофонда)*

шой охотой согласилась сниматься в фильме. Роль бабушки—женщины задорной, несмотря на ее почтенный возраст, полной кипучей энергии, оптимизма, любви к своим внукам и к Родине,—очень понравилась артистке. «Вы знаете,— сказала она мне,— ведь я сама такая. С удовольствием буду работать над этой ролью». И действительно, с необычайным для ее лет творческим горением Мария Михайловна кадр за кадром начала создавать обаятельный образ бабушки».

За год до смерти Блюменталь-Тамарина снялась в своей последней роли, в фильме «На дальней заставе», который она уже не увидела на экране.

Все роли, созданные Блюменталь-Тамариной, и сейчас поражают необычайной легкостью исполнения. Кажется, что артистка не делает никаких усилий, а просто, естественно живет в образе, намеченном драматургом и режиссером. Но это впечатление обманчиво. Режиссер Л. Арнштам, ставивший кинофильм «Подруги», в котором Блюменталь-Тамарина исполняла роль бабушки, рассказывает:

«Никогда не забуду, с какой настойчивостью эта восьмидесятилетняя артистка добивалась тончайшей отделки каждой детали роли. И когда Мария Михайловна смотрела на своих «дочерей»—Зою, Асю, Наташу, глаза ее светились тем огнем теплой и мудрой любви, который не «сыграешь».

Мария Михайловна забывала, где игра и где жизнь. Заботливость бабки из «Подруг» по отношению к молодежи она переносила в жизнь.

А какая при этом прекрасная скромность, какая великолепная дисциплина! Вот репетирует она монолог бабки, обращенный к женщинам революции. Часами отделывает каждую фразу, поворот головы, движение руки. Часами нельзя заставить ее присесть, отдохнуть.

«Нет, нет,—говорит она,—помилуйте, вот вы говорите, что уже хорошо, а я знаю, что надо гораздо лучше, вот еще раз пятьдесят проговорю, тогда может и получится».

И только тогда, когда роль казалась ей отшлифованной, она присаживалась отдохнуть. «Вы не думайте, что я устала,—говорила Мария Михайловна,—это на минуточку». Действительно, через минуту она снова стояла собранная, подтянутая, готовая к дальнейшей работе.

На просмотрах своих «кусков» Мария Михайловна волновалась, как молодая, начинающая актриса. Она маленьким комочком забивалась куда-нибудь в уголок и сжимала руки. «Только бы стыда не было»,—быстро шептала она. Но стыдно никогда не было. Была большая радость правдивого творчества, неувядаемое мастерство и теплая человеческая ясность».

Таковы черты прекрасного облика этой замечательной артистки, столетие со дня рождения которой недавно отметила наша общественность.

И. Сахарова

# Юмор по существу

Артистическое обаяние Ролана Быкова быстро привлекло устойчивые симпатии зрителей. Появлялись ли его герои на сцене Мтюза или на экране, зрительный зал всегда увлеченно следил за их судьбой, за становлением характера ершистых, своенравных подростков и юношей, роли которых чаще всего играл молодой актер.

Очень скоро стало очевидным, что одна из интереснейших граней таланта этого своеобразного актера—юмор.

Дар этот особенно драгоценен тогда, когда он не просто помогает расцветить роль,—бывает артистический юмор, помогающий раскрыть главное в характере человека.

Именно таким редким даром обладает Р. Быков.

Уже в первых своих ролях он усмехался над наигранной бравадой, мальчишеской самонадеянностью, беспечностью своих персонажей и в то же время обнажал в их характерах, как главное, бескомпромиссную честность, душевность, прямоту.

Когда в пьесе М. Шатрова «Место в жизни» один из таких персонажей Р. Быкова, Игорь, провалившись на приемных экзаменах в институт, радостно, с лучезарной улыбкой сообщал приятелю, что он «срезался», нельзя было не улыбнуться его беззаботности и легкомыслию. Наивная самоуверенность лохматого, взъерошенного беспризорника Яшки («Именем революции» М. Шатрова) также была очень комичной. Но едва Яшка—Р. Быков начинал с неожиданной серьезностью и затаенным волнением читать свои стихи, в нем угадывались поэтическое видение жизни и смелость воображения, то душевное богатство, о котором мы не подозревали до этой минуты.

Нередко юмор Р. Быкова бывает окрашен лиризмом, а иногда и печалью. За беспечной и доверчивой общительностью Яшки—Р. Быкова, за его то озорным, то простодушным балагурством таились сознание своего одиночества, тоска по участию и дружбе, пережитое горе.

Актер смело пользуется комедийными красками и в тех случаях, когда он совсем не склонен смеяться над своим героем. Николай Уваров—один из персонажей фильма «Наш корреспондент» (режиссер А. Граник)—молодой рабочий, передовик производства, человек, самозабвенно увлеченный своим делом. В эту роль Р. Быков вносит много светлого юмора, занятных комедийных подробностей.

Мы знакомимся с Николаем во время его встречи с молоденькой корреспонденткой центральной газеты, собирающейся написать статью о нем. С точки зрения Уварова, ее вопросы не имеют никакого отношения к делу. И вот быстро, без точек и запятых, тоном, не допускающим возражений, он диктует девушке статью о самом себе.

В поведении паренька нет и тени похвальбы или самодовольства. Просто Уваров—Быков не хочет тратить лишнего времени на официальные разговоры.

Искренне смеешься над этой сценой и видишь умение Р. Быкова схватить существо человеческого характера.

Также смешно решена в фильме сцена шумного спора, разгоревшегося среди рабочих во время обеденного перерыва. Мешая официанткам, под шутки присутствующих, ребята яростно обсуждают технические вопросы, сгрудившись около стола, не слушая друг друга. Можно забыть само существо спора, доводы спорщиков, но нельзя не запомнить, как азартно, самозабвенно отстаивает свое мнение Николай. Он нимало не смущен тем, что ни место, ни время не подходят для решения подобных вопросов. Актер показывает абсолютное нежелание своего героя замечать что-либо вокруг. Его полное серьезности поведение подчеркивает комизм ситуации. И при всем том было бы трудно более выразительно и точно показать всю меру увлеченности Уварова своим делом.

Редкая естественность, способность наделить живым своеобразием даже приблизительно очерченный автором характер, умение осветить шутливой интонацией, задорной или насмешливой улыбкой самую заурядную ситуацию—все придавало интерес выступлениям Быкова даже в небольших ролях.

Но особенно полно возможности его таланта раскрылись в фильме Я. Сегеля и Л. Кулиджанова «Это начиналось так» в сложной и интересной роли Лапшина.

Лапшин—Быков очень смешон, когда после очередной гулянки возвращается в совхоз. Он горланит разухабистую песню, умолкает, переходит от хмельной удали к предельной сосредоточенности и серьезности. Но вдруг сцена из комедийной превращается в напряженно-тревожную. С тупым, пьяным упрямством Лапшин не хочет уходить с того места, где должен произойти взрыв. Он не слушает уговоров бригадира, бросается на него с бессмысленной злобой. Спасая жизнь этому никчемному парню, лодырю, любителю выпить и погулять, гибнет бригадир, убитый взрывом.

Оглушенный страшной силой взрыва, Лапшин—Р. Быков не сразу приходит в себя. Отряхиваясь, поеживаясь, оглядывается он кругом, не очень понимая, что же произошло, и вдруг замечает неподвижно лежащего товарища. Боясь поверить своей догадке, Лапшин бросается к нему, тормошит его, пытается поднять, повторяя с тоской, страхом, с еле живой надеждой: «Василий Петрович, не надо, не надо, Василий Петрович».

Лишь когда столпившиеся вокруг ребята обнажают головы, Лапшин сознает жестокую правду происшедшего. Он плачет беспомощно, горько, безудержно. Лапшин уходит из совхоза. Его фигура теряется в беспредельной степной шири. Он шагает медленно, безвольно, как человек, которому незачем уходить и незачем оставаться.

Ребята возвращают Лапшина. Крупным планом показано его лицо, повзрослевшее, осунувшееся. Мы понимаем: отныне жизнь Лапшина станет другой. Актер просто и сурово запечатлевает перелом, происшедший в душе его героя.

Игра Р. Быкова в этой роли обрела новые для него свойства: высокий накал чувств, способность раскрывать правду сильных душевных потрясений, короче говоря, обрела подлинный драматизм.

И все же приглашние на главную роль в фильме А. Баталова «Шинель» тридцатилетнего актера, до сих пор почти всегда игравшего юношей, своих современников, многим показалось слишком рискованным. Не стоит говорить о том, какой трудности задача стояла перед Р. Быковым. Все в этой роли было серьезным испытанием для актера, начиная с необходимости постичь быт, манеры эпохи.

Робкая повадка Акакия Акакиевича, жесты, выдающие постоянную неуверенность, испуганный взгляд,

«Это начиналось так»

говорящий о том, что человек этот сознает свою полную незащищенность,—внешний облик главного персонажа «Шинели» воссоздан актером мастерски. Нрав Акакия Акакиевича раскрывается и в торопливости, с какой он отвечает своей квартирной хозяйке, и в простодушном обращении к тощему дворовому псу, и в мучительно напряженном стараНии выполнить приказания начальства, и в отчаянии, когда эти старания оказываются безуспешными. Этот немудреный характер представляется нам уже полностью познанным, как вдруг в сцене, где Акакий Акакиевич отпрашивается у начальника на примерку шинели, мы видим в нем черты, до сих пор не проявлявшиеся. В этой сцене Башмачкин—Р. Быков свободен от привычного трепета, какой охватывает его при лицезрении начальства. Сейчас он полон доверчивого, наивного желания поделиться своей радостью, рассказать о событии, столь для него значительном. Его оживление гаснет, натолкнувшись на высокомерное безразличие, но нам уже очевидно, что этому тихому человеку, казалось, свыкшемуся с одиночеством, грубостью и даже жестокостью окружающих, присуща потребность общения, человеческого участия. То затаенное, что спрятано в душе Акакия Акакиевича, озаряет его облик, когда он обретает наконец долгожданную шинель.

В существе, охваченном постоянной внутренней тревогой, вдруг просыпается интерес к жизни, умение радоваться ей. Башмачкин—Р. Быков пробирается в шумной, снующей толпе, оживленно поглядывая по сторонам, радостный, счастливый.

Он несколько смущен смелостью разбитной особы, прибегающей к его защите, но это небольшое приключение доставляет ему несомненное удовольствие.

Мы не без удивления убеждаемся, что Акакий Акакиевич умеет радоваться, интересоваться тем, что происходит вокруг; мы словно видим его таким, каким он был бы, не задави его жестокая, безотрадная судьба, не поставь его жизнь в положение столь зависимое и унизительное.

Тема загубленной человеческой личности звучит очень сильно в исполнении Р. Быкова, исполнении, отмеченном гуманизмом советского художника.

«Наш корреспондент»

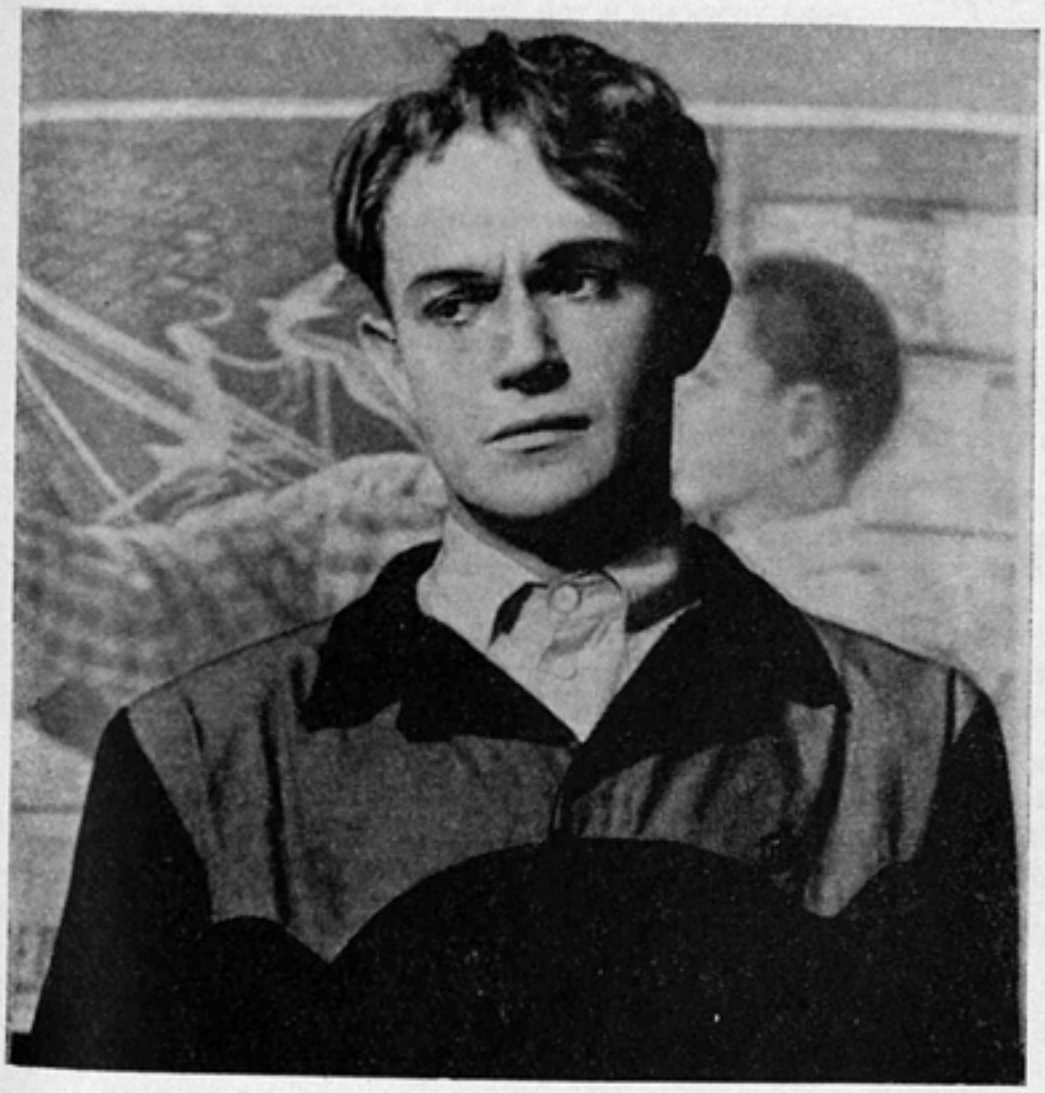
Правда, в безусловно талантливой игре Р. Быкова есть просчеты, они мешают тому, чтобы образ Башмачкина возвысился до подлинно трагического звучания. Одержимость Акакия Акакиевича сначала унизительной канцелярской работой, потом мечтой о шинели делает его смешным и жалким—и это в духе гоголевской повести, но подчас в игре актера появляется интонация жестокого анекдота о неполноценном человеке. Вспомним эпизод, когда Башмачкин укладывает рядом с собой шинель. Жалкое подобие человека, а не тот «маленький человек», судьба которого потрясла мир, прорисовывается кое-где в игре актера—и это общая ошибка его и режиссуры.

А в сцене ограбления Р. Быкову не хватает той драматической силы, которую подсказывает гоголевский сюжет. Крик, изданный Акакием Акакиевичем—Р. Быковым, это скорее условное обозначение отчаяния, чем глубокое переживание актера.

И все же, несмотря на это, исполнение Р. Быковым центральной роли в фильме «Шинель»—явление несомненно примечательное. Оно показало, как много еще скрыто в индивидуальности актера, сколько интересного увидим мы в его будущих работах.

«Шинель»

Спектакль «Чудесный мальчик»



Спектакль «О чем рассказали волшебники»

# Песня остается

В дни нашего студенчества мы часто бродили по Подмосковью, мечтая о будущей работе и жизни. Только что кончилась война, на московских улицах виднелись следы бомбежек, к пыльным вокзалам подходили поезда с демобилизованными, хлеб выдавали по карточкам.

Мы тогда были молоды, и часто хлеб нам заменяли песни.

А песен в ту пору было очень много—это было время песен.

Их несли на своих колесах солдатские эшелоны, их пели под гармонь на подмосковных крылечках, их вели по улицам задумчивые голоса девчат.

В них звучала боль прошедшей войны, радость победы, все, что только что выстрадал и на что надеялся народ.

И особенно полюбились нам тогда песни о соловьях, поющих над фронтовыми окопами, о грустных девчатах, ожидающих из Германии своих женихов, о друзьях-однополчанах, которым обязательно надо встретиться на дорогах мирной жизни.

...Не за то ль полсвета мы
Шли, врага не милуя,
Чтобы в ночи светлые
Видеть очи милые...

...Без нас девчатам кажется,
Что месяц сажей мажется,
А звезды не горят...

...Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат,
Пусть солдаты немножко поспят...
...Майскими короткими ночами,
Отгремев, закончились бои.

Где же вы теперь, друзья-однополчане,
Боевые спутники мои?..

Мы жадно вслушивались в слова этих песен, повторяли их про себя, мысленно вставляли в свои будущие фильмы.

Так мы впервые познакомились с поэтом Алексеем Фатьяновым и полюбили его сразу и навсегда. Очень скоро мы научились узнавать его по голосу в каждой новой песне, не справляясь об имени автора.

Поэтому нам было особенно радостно спустя много лет встретиться с ним лично и работать вместе в первой нашей картине.

Он сумел разглядеть самую душу, образную суть будущего фильма и выразить ее скупыми строками песни:

Я не хочу судьбу иную,
Мне ни на что не променять
Ту заводскую проходную,
Что в люди вывела меня.

Прекрасная песня Фатьянова очертила главную мысль фильма, дала ему поэтические крылья.

Алексей Фатьянов искренне любил кинематограф, хорошо его понимал, много работал для него, и его песни к фильмам останутся в ряду лучших песен нашего кино.

У него был всегда свой круг образов и тем, которым он оставался неизменно верен. Иногде Фатьянова упрекали в том, что в его текстах много таких знакомых «песенных аксессуаров», как соловьи и вишни. Эти упреки, справедливые по отношению к некоторым другим песенникам, были совершенно неверны в отношении Фатьянова. Для него соловьи и вишни никогда не были избитым поэтическим трафаретом, прикрывающим пустоту серепьких строк, они были его искренней любовью, его образностью, и говорил он о них так, как никто другой...

Пусть же звонко поют в его песнях шальные фронтовые соловьи, пусть белеют в них рано начавшие цвести вишни и ночи зажигают хорошие звезды, пусть встает из его строк неповторимая красота нашей природы и человека, прошедшего суровую войну, сумевшего победить и отстроить свое отечество еще краше прежнего.

Пройдут годы — будут новые песни.

Но, возвращаясь памятью в наше тревожное и прекрасное время, долго еще будут люди петь и старые песни, с благодарностью вспоминая их авторов, и среди них поэта Алексея Фатьянова.

Потому что хоть музыка и душа песни, но и слова из песни не выкинешь.

**Ф. МИРОНЕР, М. ХУЦИЕВ**

# ИНФОРМАЦИЯ

## На киностудиях

## *Первые шаги молодых кинематографистов*

...Депо Москва-Сортировочная Московской железной дороги. Здесь впервые зародилось движение, которое Владимир Ильич Ленин назвал «великим почином, фактическим началом коммунизма». 10 мая 1919 года более двухсот железнодорожников вышло на первый коммунистический субботник.

Не раз с тех пор стены депо видели замечательные дела славного коллектива.

И вот спустя сорок лет в депо было положено начало еще одному большому движению—соревнованию за право называться бригадами коммунистического труда.

Рассказом об этом начинается киноочерк «Вперед лети», созданный студентами Всесоюзного государственного института кинематографии режиссерами В. Краснопольским и В. Усковым, операторами М. Колесниковым и А. Штатландом.

Этот короткометражный фильм будет выпущен на экраны в первом киноальманахе лучших работ студентов ВГИКа.

Ежегодный альманах фильмов, созданных на учебной киностудии, выпускается по решению ЦК ВЛКСМ.

В первый сборник включены работы, уже получившие признание рабочих аудиторий, сельских зрителей. Например, поэтический фильм о советской столице «Утро нашего горсда», сделанный большой группой вгиковцев—сценаристов, режиссеров и операторов,—удостоен золотой медали на киноконкурсе в Вене во время Всемирного фестиваля молодежи летом прошлого года.

Кинокартина студентов пятого курса режиссерского факультета А. Салтыкова и А. Ястребова «Ребята с нашего двора» в интересной форме ставит важные вопросы воспитания подрастающего поколения.

В дальнейшие выпуски альманаха войдут лучшие курсовые и дипломные работы студентов ВГИКа.

**В. Стрельников**

## *К столетию „Происхождения видов“*

В связи со столетием опубликования гениального труда Ч. Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора» секция научно-популярного кино провела в Центральном Доме кино встречу киноработников с учеными.

Величайшему значению материалистического учения Дарвина об эволюционном развитии органического мира посвятила свое выступление профессор Н. Ладыгина-Котс. Она говорила также о значении кино, как лучшего пропагандиста дарвинизма.

Огромные возможности кино в научной пропаганде отметил сотрудник биологического музея имени Тимирязева, кандидат биологических наук П. Герасимов. Режиссер В. Шнейдеров говорил о большой роли ученых в создании научно-популярных фильмов.

На вечере были показаны новые фильмы студии «Моснаучфильм», посвященные проблемам дарвинизма: «Летопись жизни» (сценарий и режиссура В. Шнейдерова, оператор Ю. Разумов, научные консультанты доктор биологических наук Р. Геккер, доктор биологических наук Н. Плавильщиков, кандидат химических наук Г. Деборин) и «В стране нектара» (сценарий И. Василькова, режиссер-постановщик А. Винницкий, научный консультант доктор биологических наук Н. Плавнов, оператор А. Уточкин), а также фильм любителя Р. Котса «Документы Дарвиновского музея».

### «МОСФИЛЬМ»

Пятнадцать фильмов на творческом счету известного советского оператора Е. Андриканиса. Среди них такие картины, как «Машенька», «Великий воин Албании Скандербег», «Отелло», «Рассказы о Ленине». Сейчас Е. Андриканис впервые выступает как режиссер-постановщик. Он ставит в третьем творческом объединении фильм «Северная повесть» по одноименному произведению К. Паустовского (режиссеры М. Итина и И. Парамонов, операторы С. Шейнин и А. Ахметова).

Фильм «Северная повесть» начинается в наши дни, затем события переносятся в 20-е годы прошлого века и наконец зритель снова возвращается в современность.

Героя фильма Бестужева играет О. Стриженов. Артист Г. Юдин исполняет две роли: русского офицера-декабриста и его правнука, советского академика. В двух ролях (солдата Тихонова и его потомка—известного советского художника) также снимается артист В. Зубков.

На роли Мари и Анны приглашена латвийская артистка Ева Мурниеце.

Художественный руководитель постановки—М. Ромм.

•

На студии «Мосфильм» идут павильонные съемки фильма «Кёр-оглы». Это совместная постановка двух студий—«Азербайджанфильм» и «Мосфильм». В основу сценария писателя Сабита Рахмана положены мотивы народного эпоса XVI века о легендарном герое, защитнике бедных и угнетенных. Фильм ставит режиссер Г. Сеид-заде. Главный оператор картины Ф. Добронравов. Художник П. Веременко. Музыку пишут азербайджанские композиторы Ф. Амиров и Д. Джангиров.

Роль Кёр-оглы исполняет артист Азербайджанского драматического театра имени Азизбекова Афросиаб Мамедов, в роли Нигяр снимается Лейла Бедирбейли. В картине заняты также видные мастера азербайджанского искусства Марзия Давудова, А. Курбанов, И. Дагестанлы. Натурные сцены фильма снимаются в Шуше, Степанакерте и Баку.

•

В экранизации бессмертной гоголевской поэмы «Мертвые души» (режиссер Л. Трауберг, второе творческое объединение) принимает участие группа артистов Московского Художественного академического театра. Роль Чичикова исполняет В. Белокуров, Манилова—Ю. Леонидов, губернатора—В. Станицын, Ноздрева—Б. Ливанов, Собакевича—А. Грибов, Плюшкина—Б. Петкер, Коробочки—А. Зуева.

Натурные съемки проходили в Кашире. Главный оператор фильма К. Бровин.

Фильм снимается в двух вариантах, для широкого и обычного экрана.

# На киностудиях

**АШХАБАД**

Фильм «Десять шагов к Востоку», который снимается на студии «Туркменфильм», рассказывает о судьбе дехканина, который в годы становления Советской власти в Туркменистане эмигрировал в Иран. Прошли долгие годы—и он вновь попадает в родные края. Перед глазами пожилого туркмена открывается новая жизнь его Родины. Фильм ставят молодые режиссеры В. Зак, выпускник ВГИКа, и А. Агаханов.

**КИЕВ**

19 медалей завоевали на VII Всемирном фестивале молодежи в Вене молодые актеры Украины. Фильм «Звезды фестиваля», посвященный достижениям молодых работников искусств, достойно представлявших свою республику на международном соревновании талантов, закончил на Украинской студии документальных фильмов и хроники режиссер-оператор Н. Кононов.

**МИНСК**

Директор студии «Беларусьфильм» Ф. П. Кукушкин рассказал нашему сотруднику:

—«На росстанях»—так называется двухсерийный фильм—экранизация одноименной трилогии Якуба Коласа, классика белорусской литературы, повествующей о жизни крестьян дореволюционного Полесья и судьбах интеллигенции той поры. Главный герой романа и фильма—провинциальный учитель Андрей Лобанович, который становится участником революционных событий 1905 года.

Сценарий написан А. Кулешовым и М. Лужаниным, постановщик фильма В. Корш-Саблин, оператор А. Гулинский. В главных ролях молодые артисты—выпускник ВГИКа Э. Изотов, студентки третьего курса ВГИКа Л. Кустинская и Е. Корнилова. В фильме играют также М. Названов, Г. Глебов, А. Чистов.

Ведутся съемки фильма «Весенние грозы», (сценарий и постановка Н. Фигуровского, оператор В. Окулич). В картине заняты артисты В. Орлов, Р. Гладунко, Е. Козырева, А. Адоскин, Н. Малишевский.

—До недавнего времени,—добавил Ф. Кукушкин в заключение беседы,—производственные возможности нашей студии «Беларусьфильм» были очень ограниченны из-за нехватки производственных площадей. Сейчас, с вступлением в строй новых корпусов студии, мы сможем увеличить выпуск картин вдвое.

**ТБИЛИСИ**

На студии «Грузия-фильм» снимается фильм «От двора до двора»—экранизация повести известного грузинского писателя Давида Клдиашвили «Соломон Морбеладзе». Этот фильм—дипломная работа двух молодых режиссеров-вгиковцев Мераба Кокочашвили и Отара Абесадзе.

# ИНФОРМАЦИЯ

## *В гостях у писателей*

Необычная выставка была развернута в фойе Центрального Дома литераторов: на стендах экспонировались фотографии, этюды (акварель, масло, тушь), эскизы декораций, раскадровки различных киноновелл и т. д.

Это учебные работы студентов операторского, художественного, режиссерского факультетов Всесоюзного государственного института кинематографии.

Вгиковцы побывали в гостях у московских писателей. Среди гостей—директор института А. Грошев, режиссер С. Герасимов, декан режиссерского факультета К. Тавризян, студенты различных факультетов, в том числе Ж. Прохоренко и В. Ивашов, с успехом дебютировавшие в фильме «Баллада о солдате».

Литераторы с большим интересом прослушали рассказ Сергея Герасимова о том, как поставлено воспитание будущих советских кинематографистов. А затем вгиковцы познакомили писателей с различными сторонами своей учебы и работы, начиная с прекрасно сыгранной пантомимы, поставленной по мотивам одного из офортов Гойи об ужасах войны, и кончая главным—фильмами. Шесть фильмов, очень разных и по жанрам, и по стилю, и по решению темы. Но во всех этих работах ощущается любовь к нашей Родине, советским людям, чувствуется несомненное дарование начинающих операторов, режиссеров, сценаристов, актеров.

Талантливо снята, например, маленькая кинопоэма о сегодняшней, новой жизни древнего народа удэге—«Маяка с реки Бикин» (сценарий и режиссура Ю. Файта, оператор В. Чумак). Но, пожалуй, наибольший успех имел поэтический фильм-песня «На родине Есенина». Молодому оператору Ю. Тунгуеву удалось хорошо снять пейзажи Рязанщины, деревню, где родился поэт. Прекрасно гармонирует с операторской работой дикторский текст, целиком состоящий из стихотворений Сергея Есенина.

Писатели тепло встретили работы молодых кинематографистов.

**Н. Лагина**

## *Премии имени М. В. Ломоносова*

Для стимулирования творческого соревнования деятелей научно-популярного кино решением Министерства культуры СССР учреждены премии имени М. В. Ломоносова: первая—Почетный диплом первой степени, с вручением нагрудного значка с изображением М. В. Ломоносова; вторая—Почетный диплом второй степени, с вручением нагрудного значка; третья—Почетный диплом третьей степени.

В состав Комитета по присуждению Ломоносовских премий вошли академик Д. И. Щербаков—председатель Научного совета Министерства культуры СССР (председатель комитета), А. М. Згуриди—заместитель председателя Оргкомитета Союза работников кинематографии, И. А. Рачук—начальник Управления по производству фильмов Министерства культуры СССР, Н. А. Саламанов—начальник отдела по производству документальных и научно-популярных фильмов, С. Ф. Никишкин—начальник Главного управления по производству фильмов Министерства культуры РСФСР, Ю. Ф. Солдатенков—заместитель заведующего отделом пропаганды и агитации ЦК ВЛКСМ, Б. И. Ржанов—председатель ЦК профсоюза работников культуры, П. Г. Грудинский—профессор, член научно-методического совета Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний, И. А. Васильков—кинодраматург, заместитель председателя секции научно-популярных фильмов Союза работников кинематографии.

Сценарий

Андре Кайатт, Шарль Спаак

# Свобода, равенство, братство

*Сценарий сатирической кинокомедии «Свобода, равенство, братство» написан одним из ведущих французских кинодраматургов Шарлем Спааком совместно с известным режиссером Андре Кайаттом. Перу Шарля Спаака принадлежит около восьмидесяти поставленных сценариев. Он является, в частности, автором сценариев «Первый бал», «Вечный конфликт», «Возвращение к жизни» и других. В соавторстве им написаны сценарии «Великая иллюзия», «Перед потопом», «Тереза Ракен», «Преступление и наказание» и другие.*

*Андре Кайатт приобрел популярность как постановщик фильмов «Мы все убийцы», «Перед потопом», «Черное досье», «Око за око» и других.*

*Мы публикуем литературную первооснову сценария и отдельные эпизоды из его последующей разработки, дающие некоторое представление о методе работы французских кинематографистов. В этих эпизодах дана более подробная запись диалогов, указаны планы, приемы съемки и т.д.*

*Фильм по этому сценарию еще не поставлен. Сценарий публикуется по присланной нам авторами рукописи.*

Действие фильма протекает в июле, на протяжении десяти дней. Место действия: главный город или второй по важности город департамента. По своей значительности, расположению на берегу реки, по своему промышленному характеру и, наконец, по следам бомбардировок, сохранившимся со времени войны, вполне подошел бы Руан.

1

Пять часов утра. На большом заводе, работающем круглосуточно, смена. Работавшие в ночь уходят, их место занимают новоприбывшие. Уходит домой и Альбер. Это молодой, славный, мужественный парень.

Выйдя из цеха, многие рабочие во дворе садятся на велосипеды. У места стоянки велосипедов Альбер встречается с Франсуазой. Франсуаза работает на заводском

---

Перевод Юрия Велле.

медпункте в одной смене с Альбером. Альбер и Франсуаза удивительно подходят друг другу и уже давно бы поженились, если бы им удалось найти какую-нибудь квартиру.

2

Альбер и Франсуаза едут на велосипедах, держась за руки, как это обычно делают влюбленные в Голландии.

3

На перекрестке, где пути их расходятся, молодые люди останавливаются.

— Не забудь,—говорит Альбер,—завтра платить по векселю...

Уже полгода они сообща копят деньги и ежемесячными взносами по векселям погашают стоимость небольшой двухкомнатной квартирки. Квартирка будет расположена в доме, строительство которого вот-вот начнется. На Франсуазе лежат обязанности кассира (таким образом Альбер избавлен от всяческих искушений). Сейчас она немного смущена: ей пришлось занять из общих денег пять тысяч франков, чтобы помочь матери дотянуть до получки. Однако Альбер рад выручить Франсуазу:

— Не беспокойся! В «Обществе по строительству домов» к нам хорошо относятся. Мы им объясним...

— Ужасно тяжело выплачивать... Не успеешь оглянуться, снова плати...

Увы! Надо все же расстаться и отдохнуть, а ведь так хорошо было бы уснуть вместе, в одной постели...

Франсуаза отъезжает на велосипеде, Альбер провожает ее долгим взглядом...

4

Проехав по берегу реки, Франсуаза оказывается в необычайном месте.

Старые, уже негодные для плавания корабли вытащены на сушу. Из их дряхлых корпусов составилось нечто вроде живописного поселка. Тут живут люди, не нашедшие себе иного пристанища. Франсуаза идет по спящему еще поселку и поднимается на судно, где она живет с родителями и двумя младшими братьями...

5

Альбер проезжает по кварталам, населенным трудовым людом. Он живет в «Гостинице для приезжих» возле вокзала. У подъезда гостиницы Альбер сталкивается с господином Нобле, одетым довольно странно: поверх пижамы накинуто габардиновое пальто, на ногах ночные туфли. Он вывел своего пса на первую утреннюю прогулку...

— Приветствую вас, господин профессор. Ничего нового?—спрашивает Альбер.

— Ничего. Все ждем,—отвечает господин Нобле, занятый собакой...

6

Альбер поднимается по лестнице, и в это время нашему взору предстает внутренний вид «Гостиницы для приезжих». Все номера битком набиты—здесь живут целыми семьями... Удивительное время—рабочему приходится жить в гостинице в качестве постоянного квартиранта.

7

Альбер входит в свой номер. Перед зеркальцем бреется его приятель Роже.

Альбер и Роже вместе занимают эту тесную комнатушку. Здесь стоит только одна кровать. Друзья спят поочередно, поскольку Альбер работает ночью, а Роже днем. Зато жилье обходится вдвое дешевле... Молодые люди строго следуют выработанному графику. Один встает и одевается, второй готовится ко сну. Первый выспался и полон бодрости, другой утомлен после бессонной ночи.

Альбер замечает стоящую на столе нераспечатанную бутылку шипучего вина и приколотую к стене фотографию. На фотографии красивая девушка стреляет в цель. Выигранная бутылка и фотография—память о вечере, который Роже провел накануне с Жаклин.

— Ты что, помирился с Жаклин?—спрашивает Альбер.

— Мы, понимаешь, нарочно ссоримся. Уж очень приятно мириться! А разве у тебя с Франсуазой не так?

— Ну нет! Мы всегда и во всем согласны...

Роже бежит на работу. Альбер для очистки совести кулаком взбивает подушку. Вот постель как будто и оправлена. Затем он подходит к окну и закрывает ставни.

8

Действие переносится в другой квартал города. Во дворе, окруженном ветхими домами, у водопроводного крана стоят в очереди жильцы—это единственный источник воды для всех корпусов.

Какой-то мужчина, высунувшись из окна четвертого этажа, зовет жену:

— Эй, Мария! Ты скоро?

Мария и рада бы поторопиться, но вынуждена ждать, пока стоящая впереди негритянка наполнит свои кувшины и ведра. В очереди начинают ворчать.

Стоит ли так тщательно умываться, если кожа все равно черная?

Из окна мужчина нетерпеливо кричит:

— Из-за тебя дочка опаздывает!..

9

Мужчину зовут Бувар. Он коммивояжер. В этом доме он снимает комнату, где живет с женой и двумя ее детьми от первого брака: двенадцатилетним Патриком и дочерью Паскаль—восемнадцати лет. Паскаль очень красива, и каждое утро, когда она бывает занята своим туалетом, Бувар замечает, что падчерица гораздо привлекательней своей матери, измученной трудом и тяжелой жизнью. Бувар уже умылся и одевается.

Паскаль причесывается перед умывальником. Бувар любит побалагурить. Пока его жена ходит за водой, он слегка ухаживает за Паскаль. Патрик (не умывшись—так проще!) уже оделся. Присев к столу, заваленному всякой всячиной, он решает задачу по геометрии. Отчим прогоняет его:

— Надоел ты мне со своими уроками! Иди-ка заниматься на лестницу!

Бувар чрезвычайно внимателен к Паскаль, но довольно резок с Патриком: можно ли упрекнуть человека за то, что общество красивой девушки ему приятнее, чем общество шумливого мальчугана. Однако надо уточнить: поведение Бувара весьма двусмысленно, он вертится вокруг Паскаль, как огромный шмель вокруг цветка...

Жена принесла наконец воду, и Бувар отправляется на работу. Паскаль должна сообщить матери очень важную новость: она ждет ребенка. Ее жених в Алжире. «Беда» случилась в те дни, когда Морис приезжал домой в отпуск. Мать, усталая и разочарованная женщина, удручена такой новостью. Для нее это просто лишняя беда. Паскаль же очень рада—она любит Мориса и ни о чем не жалеет. Ее молодая душа полна мужества и веры в будущее. Сейчас Паскаль решает отправиться в мэрию и потребовать для себя квартиру. Ведь она уже давно стоит на очереди. У нее все основания требовать жилища. Она работает, через несколько месяцев Морис вернется из Алжира и будет принят на прежнюю работу. Они поженятся, а ребенок даст им право на получение квартиры вне очереди...

10

Господин Нобле (все еще в пижаме, в габардиновом пальто и в шлепанцах), держа на поводке собачку, поднимается к себе, на второй этаж «Гостиницы для приезжих». На лестнице с ним здоровается постоялец:

— Ну как? Все ждем, господин профессор?

— Все ждем,—с философским спокойствием отвечает Нобле.

Он входит в свой номер.

11

В номере невероятный беспорядок, высится целая гора мебели, чемоданов, восточных сувениров, книг и журналов. И поверх всего водружена клетка с двумя горлицами.

— Никаких новостей?—упавшим голосом спрашивает госпожа Нобле, весьма приятная, тихая женщина.

— Никаких. Может быть, со следующей почтой...

— Ты мне это твердишь уже полгода, Марсель...

— Потерпи, дорогая...

— Вот уже полгода мы здесь живем... А мой рояль все еще в коридоре!..

Нобле ничем тут не может помочь и посему спешит перевести разговор на другую тему.

— Знаешь, дорогая, редакция журнала по сравнительной истории просит у меня мою статью о Робеспьере и Сен-Жюсте... Нельзя ли как-нибудь ее найти?

Госпожа Нобле красноречиво указывает на чемодан, который стоит в самом низу сложного нагромождения вещей.

— Статья вот тут... Чтоб достать ее, надо все вытащить из комнаты.

Нобле с кроткой настойчивостью говорит, что ему очень хочется опубликовать свою статью о Робеспьере.

— А тебе не кажется,—говорит госпожа Нобле с некоторой горечью,—что статья может и подождать? У тебя есть более срочные дела...

— Какие дела?—притворяется непонимающим Нобле.

— Квартира. Надо же, наконец, иметь свой угол!.. Расставить мебель... рояль. Найти местечко для моих горлиц...

В эту минуту стучится в дверь сосед и сообщает, что профессора вызывают к телефону.

— Скорей, скорей, господин профессор! Кажется, есть новости!

12

Внизу лестницы хозяин гостиницы тоже торопит профессора:

— На этот раз, кажется, дело пойдет на лад! Звонит судебный исполнитель!

Нобле бежит к телефону, застегивая на ходу пальто, накинутое поверх пижамы. Встречные постояльцы поздравляют его.

13

Мы вновь встречаемся с Паскаль—на этот раз в мэрии. Она пришла в отдел распределения недорогих квартир. Прием ведет старик чиновник. Он человек очень добрый и чувствует себя весьма неловко, потому что мало чем может помочь бесконечному потоку просителей. Сначала он выслушивает прилично одетую даму шестидесяти лет. Скромно и с достоинством излагает она свою просьбу. Фамилия дамы—Микулэн. Оказывается, что ей необходима комната, все равно где... Она живет с сыном и невесткой в каморке для прислуги, и ей все время кажется, что она мешает молодой чете.

— В их возрасте, сами понимаете... Я и так уж стараюсь гулять как можно дольше... Брожу по скверам... Но все же приходится возвращаться... И я им мешаю. Видите ли, мне самой как-то неловко... Я их очень люблю, и они меня любят, но, право, мы в конце концов возненавидим друг друга!.. Быть помехой влюбленным—это только кажется забавным... Сперва все улыбаются... Но подумайте хорошенько, сударь, ведь это трагедия!

Старый чиновник охотно с ней соглашается, но все, что он может сделать, это записать госпожу Микулэн в толстую книгу. Там она занимает девятьсот восемнадцатую очередь.

— Не отчаивайтесь!.. Каждый год нам все же удается удовлетворить десять-двенадцать заявлений.

К столу чиновника подходит Паскаль. Говорит она гораздо настойчивее, чем госпожа Микулэн. Теперь, когда Паскаль ждет ребенка, а жених вот-вот должен вернуться, она твердо убеждена, что мэр займется наконец, обязательно займется ее делом.

— У вас двести седьмая очередь... Наберитесь терпения!

Такой ответ не успокаивает Паскаль. Подумайте, ведь она работает. Морис скоро тоже вернется на работу. Они собираются создать семью, у них есть все права...

— Я хочу видеть ответственное лицо... самого мэра!

— Тогда вам надо выйти со двора на улицу, а затем подняться по парадной лестнице,—отвечает чиновник.—Приемная господина мэра—с парадного подъезда...

14

По парадной лестнице мэрии спускается очень озабоченный господин. Его окликает секретарша:

— Господин мэр!

Мэр оборачивается, и секретарша, догнав его, вручает ему два небольших пакета: один от жены, а другой от кассирши...

Захватив пакеты, мэр выходит на улицу и направляется к своей машине.

Паскаль отнюдь не «кляузница», но сознание своего права придает ей мужество, и она решительно обращается к этому официальному лицу.

— Господин мэр! Я молю вас о помощи!

Мэр, человек благожелательный, взволнован таким обращением.

— Чем могу быть вам полезным, мадемуазель?

Он добродушно улыбается Паскаль.

— Господин мэр, я слышала, как вы выступали!.. Вы сказали тогда, что любите молодежь... и еще говорили, что надо ей помогать... что она не должна никогда терять веру в жизнь... Ведь это не были пустые слова, правда?

— Конечно...

— Если вы мне не поможете найти квартиру...

— Очень прошу извинить меня, мадемуазель! Меня срочно вызвали в тюрьму. Там случилось неприятное происшествие... Мне необходимо немедленно туда выехать... Но я вас очень прошу: изложите ваше дело письменно, и я обещаю, даю честное слово, что лично отвечу вам... Вы мне верите?

— Верю, господин мэр...

Мэр говорит так искренне, с такой теплотой, что Паскаль становится легче. Лицо у нее светлеет, и она улыбается мэру.

Он садится в машину и приказывает шоферу:

— В тюрьму!

15

Тюрьма очень старая—ей больше ста лет. Во время войны она сильно пострадала от бомбежки. Во внутреннем дворе образовался провал от прямого попадания. Несколько месяцев тому назад двое заключенных сбежали во время прогулки через эту дыру. С тех пор отменили все прогулки. Никого больше не выпускают из камер, и заключенные справедливо протестуют.

16

Мэр входит в тюрьму, где его встречает старший надзиратель Леон, тупой человек, сторонник жестких мер во всех случаях жизни:

— Дайте мне только власть!..

17

Мэр в сопровождении старшего надзирателя пересекает внутренний двор, где видит описанную нами выше картину, и входит в...

18

...центральный корпус, где их ожидает директор тюрьмы. Директор очень раздосадован последним происшествием: некий Титиш объявил голодовку, пришлось перевести его в тюремный лазарет.

Мэр и директор, за которыми следует Леон, проходят по тюремным коридорам, и тогда хорошо видно, как обветшало здание. Кое-где потолки и стены подперты грубо отесанными бревнами. Директор объясняет, что здесь уже не производят никакого ремонта. Управление местами заключения неоднократно представляло в министерство докладные записки о полной непригодности этой тюрьмы, и, по указанию свыше, она

должна быть закрыта. Муниципальный совет уже вынес решение снести все эти корпуса, освободившийся участок передать спортивному обществу и устроить здесь бассейн для плавания; уже ассигнованы средства на это дело. Но, вопреки всем прекрасным постановлениям, тюрьма как стояла, так и стоит на своем месте.

19

Мэр, который всегда старается по возможности все уладить, уговаривает Титиша в лазарете:

— Титиш, будьте благоразумны!

Но Титишу все осточертело!

— Дали пять лет! Ладно! Ничего не скажу... Но если решили уморить меня в тюрьме, так и надо было сразу объявить! Я вправе дышать воздухом! Ведь это записано в ваших уставах?!

— Заткнись! Слышишь?—шипит Леон.

Мэр делает попытку спасти положение.

— Титиш, я вам принес покушать... То, что вы любите... Вот холодная курица—от вашей супруги,.. А вот финики—от вашей кассирши...

— Не хочу жрать! Хочу дышать!

— Согласитесь, что мы тут ни при чем. Всех вас когда-нибудь переведут в другое место... А пока очень прошу... Не поднимайте шума!..

Мэр надеется ублажить Титиша курицей и финиками. Титиш голоден. Где уж ему устоять перед соблазном! Сейчас все уладится! Смотрите, Титиш берет в руки курицу... Но что это? Он направляется к находящемуся в камере унитазу, с гордым видом бросает в него оба пакета и хочет спустить воду. Оборвавшаяся цепочка остается у него в руке.

20

Грузовик везет мебель, чемоданы и все бесчисленные сувениры, которые загромождали комнату Нобле в «Гостинице для приезжих». За грузовиком следует такси. Обе машины останавливаются перед приличного вида домом в благоустроенном квартале, где живут люди с известным достатком. Перед парадным караулят двое полицейских.

Из такси выходят супруги Нобле. У госпожи Нобле в руках клетка с горлицами, сам профессор ведет на поводке собаку.

— Еще не кончили?—спрашивает госпожа Нобле у одного из полицейских.

— Нет,—отвечает он.—Бывают, знаете ли, такие жильцы, что до последней минуты отказываются выезжать... Потерпите! Наша возьмет...

Нобле никогда не видел тех людей, которых выселяют из его квартиры. Он высказывает желание принести им извинения за то, что обратился в суд, а затем и к блюстителям общественного порядка.

— К чему тебе это?—спрашивает госпожа Нобле.

— Ясно, ни к чему... но, видишь ли... для успокоения совести. Очень хочется объяснить...

На лестничной площадке у квартиры, которую хочет вернуть Нобле, собрались судебный исполнитель, комиссар полиции и два полицейских. Под их наблюдением слесарь взламывает замок.

— Притворяются глухими, не желают открывать,—иронизирует комиссар.—Однако тишина эта меня беспокоит... Никогда не знаешь, что ожидает тебя за дверью, когда взломают замок...

— Может быть, объяснить им мое положение?—предлагает Нобле.

— Ваше положение? Плевать им на него! Их собственное положение—вот что их волнует...

Комиссар обеспокоен и торопит слесаря... Дверь наконец отперта, комиссар входит в квартиру... На чемоданах неподвижно сидят двое ребятишек, прижав к груди свои игрушки... За их спиной стоит убитый горем отец.

— Вы посмели?—говорит он печально.

— Решение суда...

Появляется мать. Подобно молодой львице, она готова ринуться на врагов и защитить своих детей.

— Ну и законы, нечего сказать! Выбрасывают людей на улицу! Имейте в виду, вам придется сделать это силой! Придется тащить меня!

Возмущенная женщина выражает свое негодование довольно вульгарно. Муж хочет ее успокоить. Она обращает свой гнев против него—упрекает его в трусости:

— Защити же нас! Сделай что-нибудь!

Но что он может сделать против закона, против полиции, против всех неумолимых порядков, которых не признает эта женщина, дошедшая до отчаяния? Она потеряла над собой власть, она хочет ударить Нобле, ударить судебного исполнителя, ударить комиссара полиции.

Нобле, человек всегда деликатный и добрый, болезненно переживает эту тяжелую сцену.

— Мне бы хотелось объяснить вам...

Запинаясь от волнения, подыскивая слова, Нобле излагает свое положение. Он преподавал историю во французском лицее в Каире:

— После событий, о которых вы, конечно, знаете, египетское правительство предложило нам в сорок восемь часов покинуть пределы страны... Я вернулся во Францию и попытался вступить во владение принадлежащей мне квартирой... Шесть месяцев я жил в ужасной гостинице, ожидая решения суда... и вот...

Что на это ответить?

— Мы уйдем,—отвечает жилец...

— Куда?—спрашивает его жена.

Он не знает.

— Может быть, у вас есть родственники, друзья?

— Нет, никого. Никакого пристанища...

Гневные женские крики тяжело подействовали на Нобле, но покорность выселяемых удручает его еще больше.

— Ну, довольно,—говорит комиссар,—пора кончать!

## 21

На улице госпожа Нобле спустила собаку с поводка. Она видит, как муж ее выходит из подъезда со своими чемоданами... Вид у профессора растерянный, и госпожа Нобле боится угадать правду...

— Марсель, скажи, что это неправда... Нет, нет!.. Марсель, скажи, что ты не поддался жалости!.. Марсель, скажи же, что это неправда!..

Профессор не отвечает. Опустив голову, он молча стоит со своими чемоданами.

22

Госпожа Микулэн заходит в контору «Гостиницы для приезжих» и спрашивает у хозяина, нет ли свободной комнаты.

— Видите ли, мой сын и моя невестка поженились совсем недавно. Они очень любят друг друга... Сами понимаете, каково пожилой женщине разделять с молодоженами единственную комнату!..

Так в продолжение всей картины госпожа Микулэн ищет комнату и рассказывает немного комическую, немного трогательную историю влюбленной пары, для которой она является помехой. И везде бедняжка получает один и тот же ответ: ее запишут в большую тетрадь, в книгу, и она будет стоять на очереди. Как только что-либо освободится, ей сообщат.

Перед «Гостиницей для приезжих» останавливается нагруженный мебелью грузовик, за которым следует такси с супругами Нобле, с горлицами и собакой. Хозяин не без удивления встречает постояльцев: ведь только два часа назад они были так счастливы.

Возможно, они забыли что-нибудь? Нет, им просто хочется снова въехать в ту комнату, где они раньше жили...

— Поздно! Там уже пять новых жильцов!

Застыв на тротуаре, госпожа Нобле со своей клеткой, профессор, держащий собаку на поводке, осознают катастрофические последствия порыва жалости...

— Во всех гостиницах, во всех меблированных комнатах такая же картина... Вы нигде ничего не найдете... Запись ведется за полгода! Хотя...

Это короткое слово возвращает супругам Нобле некоторую надежду...

— Хотя?..—переспрашивают они.

— Можно устроиться в «Карлтоне», самой роскошной гостинице города.

23

Элегантный администратор отеля «Карлтон» показывает супругам Нобле свободный номер, не скрывая своего презрения к владельцам такого количества животных.

— Ванная... из черного мрамора...

Обстановка действительно роскошная, и все подобрано с большим вкусом: кретоновые занавески, удобные и мягкие кресла, трюмо с тройным зеркалом, замысловатые лампы, абажуры... Как все это не похоже на «Гостиницу для приезжих»! Чтобы исправить свою оплошность, Нобле выражает согласие взять номер и робко замечает, что все это прекрасно. Однако супруга его остается каменной...

Администратор прощается, извиняясь за то, что дирекция вынуждена считать двести франков в сутки за содержание собаки...

Супруги Нобле остаются одни. Они подавлены... Жилищный кризис привел их сперва в отвратительную гостиницу, а сейчас заставляет снять номер в роскошном отеле, где жизнь их будет отравлена денежными затруднениями...

— Сколько за все?—спрашивает госпожа Нобле, указывая на вывешенный прейскурант.

Нобле читает:

— Четыре тысячи ... плюс обслуживание ... плюс налог...

— Плюс содержание собаки... Как же мы справимся, Марсель?

Нобле понятия об этом не имеет и уныло опускает голову...

24

Общество по строительству домов располагает довольно обширным залом ожидания, откуда несколько дверей ведут в различные отделы: в чертежную, в бухгалтерию, в секретариат, в дирекцию...

В зале ожидания на столе возвышается макет огромного здания, которое общество собирается строить.

Клиенты общества—судя по их виду, люди скромного социального положения — с восторженным выражением на лицах крутятся вокруг и около макета. Альбер и Франсуаза сидят на диванчике, они не совсем спокойны: как-то администратор отнесется к тому, что им не хватает пяти тысяч франков для уплаты по векселю?

А вот и администратор. Он вышел из своего кабинета, провожая клиентов. Это пожилые люди, муж и жена. Они все не могут решить, правильно ли сделали, купив маленькую квартиру из двух комнат на четвертом этаже? А может быть, следовало выбрать квартиру на третьем или на пятом этаже? Администратор очень любезно в десятый раз уверяет, что они сделали наилучший выбор.

— Следующий!.. Сюда, пожалуйста...

Здесь столько дверей, что нетрудно ошибиться... Администратор—господин Мишо— вводит Альбера и Франсуазу в свой кабинет. Несомненно, Мишо очень милый человек.

Однако, когда Альбер, немного замявшись, объявляет, что ему недостает пяти тысяч франков, администратор хмурит брови.

— В следующий месяц,—обещает Франсуаза,—честное слово!..

— Обязательство есть обязательство,—отвечает господин Мишо,—мы должны платить архитекторам и подрядчикам.

— Мы ведь во всем себе отказываем,—оправдывается Франсуаза. Она такая милая, говорит так трогательно, что обезоруживает господина Мишо, и он соглашается все уладить.

— Дело не в сумме, а в принципе... Только главный директор может решить этот вопрос... Но я замолвлю словечко... Правда, господин директор не легко поддается уговорам... и он так занят!..

Господин Мишо отворяет монументальную, обитую кожей дверь, ведущую в кабинет директора, и исчезает...

— Все уладится,—доверчиво заявляет Альбер...—Смотри...

Он показывает Франсуазе на развешанные по стенам эскизы, показывающие, как при наличии некоторого вкуса и воображения можно хорошо обставить квартиру. Особенно вызывает волнение Франсуазы эскиз кухни...

— Неужели придет такой день, когда у нас будет холодильник?

— Почему бы и нет?.. Отказывая себе во всем еще несколько месяцев...

— Вот будет хорошо!..

— Счастливая жизнь...

Возвращается господин Мишо. Вид у него довольный.

— Туго было, из-за принципа... Но я все объяснил господину главному директору и сказал, что самое позднее через неделю вы внесете деньги, что я гарантирую уплату этих пяти тысяч.

Влюбленные не знают, как и благодарить...

— А скоро начнут строить?

— Наши архитекторы все подготавливают к началу работ... Помилуйте! Дом так быстро не строится!

Альбер угощает администратора сигаретой. Тот сначала отказывается, потом берет.

— Не в службу, а в дружбу...

Альбер всовывает ему в карман всю пачку. Мишо слабо протестует...

— Не откажите, господин Мишо! Вы для нас так много сделали...

25

*Суббота*

В тюремной мастерской, где около двадцати заключенных занято безобидным трудом (производством бумажных гирлянд, фонариков, картонных коробочек и различных вещиц, для выделки которых не требуется режущих инструментов), царит нервозность: стало известно, что в лазарете Титиш упорно отказывается прекратить голодовку. Директор тюрьмы принял решение подвергнуть его принудительному питанию.

Надзиратель Альфред, более мягкий, чем старший надзиратель, рассказывает заключенным о том, что ожидает их сотоварища...

Со двора доносятся шум и крики... В мастерской заключенные бросаются к окнам, забранным решеткой, и видят, как Титиша выволакивают из лазарета. Его выносят на носилках и погружают в автомобиль скорой помощи, чтобы отправить в городскую больницу.

— Сволочи! Убийцы!

Из-за решеток всех окон, выходящих во двор, заключенные выкрикивают ругательства. Те, кто работает в мастерской, присоединяют свои голоса к этому хору.

Старший надзиратель Леон врывается в мастерскую. В обычном своем стиле он приказывает заключенным разойтись по местам и приняться за работу.

— А не то в карцер,—орет он,—никаких посещений! Никаких передач!

Заключенные подчиняются. Но, вернувшись на свои места, складывают на груди руки.

— Отказываетесь работать? Прекрасно!

Леон хвастается, что обламывал и более упорных. Бунтовщики увидят, за кем останется последнее слово!

— По двое—стройсь! По камерам! Уж я не забуду доложить о вас в рапорте, будьте уверены! Шагом марш!

26

В другом конце тюрьмы двое заключенных развозят на ручной тележке обед. Директор с явным отвращением пробует похлебку:

— Экая досада! Не удался повару суп!

Появляется Леон. Он очень возбужден событиями и в глубине души в восторге, что ему представляется случай проявить свои качества начальника. Но директор велит ему умерить пыл.

— У заключенных есть родственники, адвокаты! Смотрите, чтобы не было никаких инцидентов!

Леон не одобряет подобного рода указаний начальства и с трудом сдерживает свое бешенство.

27

В коридоре, в который выходят двери камер, заключенные, развозящие на тележке обед, сталкиваются с Леоном и докладывают ему, что трое заключенных отказались есть.

— Посмотрим!—говорит Леон.

Он приоткрывает «глазок» в одной из дверей: в глубине камеры у стены стоит заключенный и, не вынимая рук из карманов, дерзко смотрит на Леона.

— Отказываешься есть обед?

Заключенный не отвечает.

— Это что же? Сговорились?

Никакого ответа.

— Ну и наплевать на тебя, можешь не лопать.

Леон с шумом захлопывает окошечко, подходит к следующей двери, открывает окошечко. В камере двое заключенных. Один из них лежит на койке, отвернувшись к стене. Другой сидит на табурете и не обращает никакого внимания на Леона.

— Вы что? Желаете оба похудеть?

Никакого ответа.

— Лишу свиданий, отберу сигареты! Подумайте!

Никакого ответа.

Еще одно окошечко с шумом захлопывается.

Заключенные, сопровождающие тележку, усмехаются все веселее. Леон подходит к соседней камере, открывает и мгновенно захлопывает окошечко, так как оловянная миска, брошенная обитателем камеры, ударяется о дверь...

— Сговор и бунт?.. Я им покажу!.. Они у меня попляшут!—рычит Леон.

— Что ни говорите, а товарищи правы. Они не уступят,—выражает свое мнение один из заключенных, сопровождающих тележку.

— Ах так? Вы с ними заодно? Против администрации и против меня? Хорошо же! Эта голодовка—настоящий бунт. Я подавлю его, и для начала приказываю вам немедленно съесть ваш обед!

Оба заключенных отказываются подчиниться. Один из них сильным пинком откатывает тележку. Тележка катится к лестнице и опрокидывается с грохотом, который разносится по всей тюрьме...

28 *Воскресенье*

Супруги Нобле продолжают стоять на бивуаке в «Карлтоне»... Тайком от служащих гостиницы завтракают и обедают они в своем номере, на уголке стола и ради экономии питаются только ветчиной и сардинами. В роскошном отеле им придется жить до тех пор, пока профессор не найдет две комнаты и не предоставит их своему «квартиранту». Каждое утро и всю вторую половину дня Нобле рыщет по городу в тщетных поисках этих двух комнат.

Госпожа Нобле с нетерпением ждет своего мужа. Он возвращается, неся под полой пальто хлеб и бутылку вина.

— Ну что, нашел?

— Ничего нет...

По правде говоря, сегодня Нобле ходил лишь по одному из трех указанных ему адресов, так как услышал о деле, которое он принимает близко к сердцу.

— В тюрьме объявили голодовку...

Госпожу Нобле тревожат более будничные заботы, но ее муж уж такой человек: он всегда должен встать на сторону угнетенных. Голодовка заключенных заставила сильнее биться его сострадательное сердце.

— Они воры, преступники,—возмущается госпожа Нобле.

— Они—люди!—возражает Нобле,—разве может общество уклониться от ответственности? Мы обязаны помочь...

Опять благородные слова, высокие идеи, которые так дороги ее супругу. Не мешало бы ему подумать и о том, что надо платить за номер в гостинице, что счет все растет и растет с каждым днем...

— Конечно, конечно... Но, видишь ли, меня просили принять участие в различных действиях и мероприятиях, в митинге протеста... Представь себе, в этой тюрьме...

Нет, госпожа Нобле не хочет слушать об этом! Она поднимает бунт. Она готова примириться со всеми сумасбродствами своего супруга при условии, чтобы у нее был свой угол.

— Я расставила бы там свою мебель, свои безделушки! В мои годы просто необходимо иметь свой угол. Я заслужила это... Я больше не желаю мучиться в вашей роскошной гостинице!.. Если ты не способен дать мне хоть одну комнату, Марсель, где бы я чувствовала себя дома, я уйду от тебя... Да, да... Больше я жить так не могу...

Нобле падает с небес на землю. Восстание жены, угроза разрыва ошеломляют его.

— Дорогая, обещаю тебе, что сегодня же после обеда я брошу все и...

Раздается телефонный звонок. Господина Нобле вызывает председатель отделения Лиги прав человека. Он заболел ангиной и не может выйти из дому. Весть о происшествиях в тюрьме облетела все газеты и докатилась даже до Парижа. Старшина коллегии адвокатов и доктор Н. согласились выступить на митинге. Присутствие Нобле в помещении Лиги совершенно необходимо. Госпожа Нобле не сводит с мужа осуждающего взора. Профессор мнется. С одной стороны, обращение к его самоотверженности, к его совести, с другой—только что данное жене обещание...

— Приду, господин председатель, только не в три... В три часа никак не могу, нет... Приду, как только смогу... Вот-вот... В три с четвертью.

29 *Понедельник*

Во дворе дома Буваров разгорелась ссора. На этот раз—не из-за воды. Какая-то жилица, не стесняясь в выражениях, яростно обвиняет соседку в том, что она завела шашни с ее мужем. Из окон сыплются свидетельские показания и всяческие возгласы. Ведь так приятно сунуть нос в чужие дела!

В это время возвращается домой Паскаль. Она проходит по двору, не обращая никакого внимания на бурную сцену.

Навстречу ей попадается соседка.

— Живо! Подымитесь к себе! Вам письмо от мэра!.. Полицейский на велосипеде доставил.

Значит, мэр сдержал обещание и ответил на посланное ему несколько дней тому назад письмо, в котором она изложила свое положение. Паскаль стремглав пробегает через двор и радостно устремляется к лестнице, чтобы поскорее прочесть письмо...

30

Бувар, его жена и Патрик кончают завтракать.

— Где письмо?—запыхавшись от быстрого бега, спрашивает Паскаль.

Бувару хочется пошутить:

— Какое письмо?

— От мэра!

— Спешишь с нами расстаться?

Бувар держит письмо за спиной и поддразнивает Паскаль.

— И вообще, как это ты добилась, чтобы сам мэр тебе написал? Наверно, была с ним поласковее, чем с папашей Буваром. Поцелуй меня, а то не получишь письма!

— Перестань! Что ты ее всегда дразнишь!—вступается мать.

Паскаль торопливо чмокает Бувара в щеку, вырывает у него письмо и долго с восхищением рассматривает конверт.

— От самого мэра!..

— Не верь им,—говорит Бувар.—Они только на посулы щедры. В лучшем случае он ставит тебя в известность, что есть надежда... малюсенькая надежда... через несколько лет, к встрече 1965 года...

Паскаль распечатала конверт. С первых же строк радости как не бывало. Она вся изменилась в лице...

— Говорил я тебе,—злорадствует Бувар.—Одни обещания, и ничего осязаемого...

Паскаль смотрит на письмо с таким трагическим выражением, что Бувар перестает смеяться.

— Что же он пишет, твой мэр?

— Четвертого июля убит Морис...

31

*Вторник*

По городу едут на велосипедах две влюбленные пары: Альбер и Франсуаза, а за ними Роже (товарищ Альбера) и его подружка Жаклин. Второй паре тоже хочется ехать держась за руки. Но как только они пробуют это сделать, оба сразу же теряют равновесие...

— И вовсе не в равновесии здесь дело, а в любви,—заявляет Франсуаза.

Все четверо направляются на земельный участок, где строительная компания должна воздвигнуть дом, о котором так мечтает Франсуаза.

32

Они слезают с велосипедов у длинного скучного забора, отыскивают в нем калитку и, хотя входить на стройку строжайше запрещено, как гласит надпись, все четверо пренебрегают запретом. Перед ними открывается плохо выровненный пустырь. Никакого фундамента нет и в помине. Не уложен еще ни один камень. Ну и что ж! Альбер

и Франсуаза так часто видели макет, что в точности знают, где в один прекрасный день будет у них маленькая квартирка, и уверенно указывают рукой на это место...

— У меня впечатление, что здесь не очень-то работают,—замечает Жаклин.

— Архитекторы их работают на полный ход... Задержка из-за них... Как только они все отшлифуют, здание вырастет с неимоверной быстротой...

На участке, неподалеку от нашей четверки, появляется супружеская чета с тремя детьми—тоже вздумавшая прийти помечтать на месте строительства. По жестам и мимике мужа и жены ясно можно понять, что они уже расставляют мебель в своей будущей квартире и при этом поминутно вступают в спор.

— Было бы чересчур глупо из-за каких-нибудь пяти тысяч франков упустить подобный случай,—говорит Альбер.

— Да еще когда отказывали себе во всем столько месяцев!—вздыхает Франсуаза.

— Мы поможем вам,—говорит Роже.—Но с одним условием...

Он отводит в сторону Жаклин, чтобы поделиться с ней своей мыслью, которую она тут же одобряет.

— Вот так...—говорит Роже.—Жаклин и я дадим вам в долг пять тысяч франков, из-за которых у вас вся морока. Но ставим условие: каждое воскресенье в течение двух месяцев комната в гостинице будет в нашем распоряжении...

— А мы?—спрашивает Альбер.

— Вы?..—отвечает Жаклин,—вы пойдете говорить о любви на лоне природы. Еще ваше счастье, что сейчас лето. В июле и августе хорошо на травке.

— Но ведь может пойти дождь!..

— За эти пять тысяч франков вам придется отказаться в нашу пользу от воскресных встреч под крышей, вот и весь сказ...

— Ничего не поделаешь!..—говорит Франсуаза.

## 33

*Среда*

В конторе «Общества по строительству домов» все перевернуто вверх тормашками. Беспорядок невообразимый! Помещение занято полицией. Полицейские вытряхивают на пол содержимое ящиков столов и шкафов... Вот на какое удивительное зрелище наталкиваются Альбер и Франсуаза, когда являются внести пять тысяч франков любезному господину Мишо. Что здесь происходит? Очень просто: господин Мишо удрал, обманув доверие нескольких сотен голубков из породы влюбленных.

— А как же стройка?—спрашивает Альбер.

— А деньги, которые мы внесли?—испуганно восклицает Франсуаза...

Вместо того чтобы посочувствовать одураченным, комиссар полиции, руководящий обыском, выходит из себя и ругает их за простодушие:

— Вам пообещали рассрочку платежа на двадцать лет из трех процентов годовых—и вы клюнули?

— Мы думали...—говорит Альбер.

— И даже не пошли посмотреть?

— Наоборот, как раз ходили!

— Ах, простаки! Вам пустили пыль в глаза! Прельстили макетом. Вы не заметили даже, что у компании имелся только один служащий—господин Мишо!

— Но ведь тут есть еще и другие кабинеты! Вон сколько дверей!

Комиссар усмехается:

— Двери, которые ведут в чертежную, в канцелярию, в бухгалтерию? Да? Глядите!

Оказалось, что за одной дверью скрывается стенной шкаф, за другой—чуланчик для половых щеток, ведер и тряпок, за третьей—просто стена. А внушительная дверь, обитая кожей,—дверь, которая якобы вела в кабинет главного директора, на самом деле ведет в кухню.

— Издевательство! Все липовое! Просто непонятно, как можно дать себя так одурачить?!

— Очень даже просто,—говорит Альбер.—Нас ослепили мечты о квартире!.. Но если я найду этого мерзавца... Эх, попадись он мне только!..

На лице Альбера появляется злое выражение. Он сжимает кулаки.

Среди бумаг, валяющихся на полу, Франсуаза замечает цветной эскиз законченной и обставленной квартиры. Именно этот эскиз так очаровал ее в прошлый раз. Ведь он воплощал ее мечту. Франсуаза нагнулась и, взяв с пола этот уже ненужный листок, разглядывает рисунок со слезами на глазах:

— Дорого же нам обошлась эта бумажка!

Альбер ласково успокаивает ее:

— Самое страшное было бы разлюбить друг друга...

34

В комнате Буваров Паскаль с матерью моют посуду... На дворе жаркий летний день. Жильцы у открытых окон слушают пение знакомой уже нам негритянки.

Госпожа Бувар очень озабочена будущим своей дочери:

— Вот-вот появится на свет ребенок. Только этого тебе недоставало...

Но гибель жениха не сломила жизненной силы Паскаль. Она горда и счастлива тем, что ждет ребенка. Более чем когда-либо она хочет его сохранить.

— Ну смотри,—говорит мать.—Пожалеешь потом, да поздно будет! Я-то знаю, что такое дети... Это, конечно, очень мило... Но как тяжело их растить одной... Как воспитывать будешь? А если встретишь другого и захочешь выйти замуж?..

— Ты угадала,—Паскаль улыбается,—я как раз решила выйти замуж...

35

Перед главными воротами тюрьмы собралось человек пятьдесят. Все принесли передачи. Но на калитке висит объявление:

«Свидания и передачи отменяются впредь до особого распоряжения».

Родственники заключенных возмущены, ропщут. Негодование все возрастает, так как становится известным, что голодовка продолжается.

Слышатся протесты, крики.

Люди стучат кулаками в тяжелые железные ворота...

36

По ту сторону ворот, скрестив руки на груди, стоит Леон. Он готов дать отпор смутьянам...

Убедившись, что демонстранты не унимаются, Леон открывает окошечко в воротах и обращается к толпе:

— Бросьте скандалить, это совершенно бесполезно. Бросьте, а не то вызову полицию!

— Наши мужья голодают!

— Да они сами отказываются есть,—отвечает Леон.

— Вашу ужасную похлебку, но не то, что мы приносим...

Под защитой массивных ворот Леон чувствует себя в полной безопасности...

— Мы никогда не уступим бунтовщикам!—заявляет он.

Что до всего остального, он лишь выполняет приказ. Кто недоволен, пусть жалуется начальству.

— В префектуру!—кричит какая-то взволнованная женщина.

Тотчас же родственники и друзья заключенных образуют грозное шествие.

37

В префектуре чиновник особых поручений представляет префекту делегацию:

— Господин капеллан тюрьмы... Господин Шавиньоль, главный врач городской больницы, господин Пикар, старшина коллегии адвокатов... Господин Нобле, член Лиги прав человека...

С изысканной, светской учтивостью префект приглашает делегацию расположиться в креслах, стоящих полукругом перед его столом...

— Господин префект, мы должны сказать, что весь город взволнован...

— Не только город, но и весь департамент.

— Медицина, право, христианское милосердие, уважение к человеческой личности требуют, чтобы был положен конец этому скандалу: тюрьма вот уже год признана негодной, она должна быть немедленно эвакуирована...

— Я сообщил в министерство,—отвечает префект. — Но ведь тут налицо организованный бунт. Власти вынуждены...

Все члены делегации выражают свой протест, указывают что каждый из них, согласно своей специальности, уже неоднократно представлял доклады, памятные записки... И если заключенные, потеряв терпение, возмутились...

38

С улицы доносятся крики: оказывается, шествие, возглавляемое уже известной нам женщиной, натолкнулось на запертые ворота префектуры. Демонстранты требуют, чтобы префект принял их делегацию, в которую входят три человека: одна женщина и двое негодующих мужчин...

39

Представители общественности, находящиеся в кабинете префекта, требуют от представителя власти исправления положения срочными мерами. Господин Нобле предъявляет резолюцию, принятую единогласно на митинге протеста, собравшем более тысячи пятисот человек...

— Не более пятисот,—с улыбкой поправляет префект...

Нобле потрясает листком с резолюцией и хочет во что бы то ни стало зачитать ее...

Префект встает и подходит к окну.

40

Префект отказался принять делегацию родственников заключенных. Демонстранты, следуя примеру своего вожака, бросают через решетчатую ограду префектуры захваченные с собою передачи.

— Пусть сам префект отнесет передачи!

— А не то пускай подавится ими!..

Пятьдесят пакетов один за другим перелетают через решетку и падают перед зданием префектуры на аккуратно подстриженный газон.

41

В цветочном магазине две женщины выбирают цветы... Обе весьма озабочены. Одна из них негритянка, соседка Буваров, другая—обитательница того же дома. Они организовали сбор денег среди жильцов, чтобы преподнести Паскаль в день ее свадьбы букет цветов. Озабочены они тем, что не знают, на чем остановить выбор...

— Видите ли, цветы мы покупаем для девушки, которая венчается с покойником...

Продавщица и сама в большом затруднении. С таким случаем она сталкивается впервые и действительно не знает, какие цветы подходят для столь необычной свадьбы. Не то свадьба, не то похороны...

— Возьмите белые... Белые и для траура годятся...

— Но невеста ожидает ребенка...

Да, подобную задачу нелегко решить...

42

В зале бракосочетаний распорядитель вызывает:

— Паскаль Дюпен... Морис Аморэ...

Паскаль одна входит в зал; за ней, немного поодаль, следуют родители и свидетели.

В первом ряду мест, отведенных для участников церемонии, перед эстрадой, которая предназначена для мэра, стоят особняком два кресла. Паскаль подходит и садится в одно из них, второе остается незанятым... Сопровождающие располагаются позади Паскаль. Распорядитель объявляет:

— Господин мэр!

Мэр открывает гражданский кодекс. Голос его слегка дрожит. Он напоминает о правах и обязанностях супругов, соединяющих свои судьбы, единых и в радости и в печали, в счастье и в несчастье. Зачитывая строки, относящиеся к невесте, он обращается к Паскаль, в дальнейшем—к пустому креслу... Наконец спрашивает:

— Морис Аморэ, согласны ли вы взять Паскаль Дюпен в жены?

Долгое молчание... Мэр обращается к Паскаль:

— Паскаль Дюпен, согласны ли вы взять Мориса Аморэ в мужья?

— Да.

— Объявляю вас соединенными узами брака!

43

В тюрьме происходит раздача обеда. Двое заключенных под бдительным надзором Леона развозят по камерам похлебку.

Леон отворяет окошечко одной из камер.

— Будешь жрать?

Вместо ответа заключенный сплевывает на пол.

Леон захлопывает окошечко и переходит к соседней камере; снова отворяет окошечко.

— Будете жрать?

Глазам его представляется неожиданное зрелище. В камере трое заключенных. Один из них, болезненный, исхудавший, лежит на койке и испуганно смотрит на товарищей по камере.

— Убирайся, сволочь!—кричит один из них надзирателю.

— Действительно, сволочь!—подхватывает второй.

— А ты хочешь есть?—обращается Леон к лежащему.

Тот, видимо, колеблется.

— Да вот они не позволяют...

Двое других тотчас же подбегают к нему и принимаются колотить его.

— Жрать хочу! Жрать!—вопит лежащий.

Наконец-то старшему надзирателю попался заключенный, которому стало невтерпеж. Оказывается, его насильно удерживают в лагере мятежников. Тотчас же Леон отпирает дверь и устремляется на помощь несчастному. Но не успел он войти в камеру, как все трое заключенных набрасываются на него, скручивают ему руки и отнимают у него револьвер.

Младший надзиратель бросается начальнику на выручку, но заключенные пользуются Леоном, как щитом. Пинками заставляют его двигаться вперед. Леон вопит:

— Не стреляйте!

Отобрав у него ключи, один из заключенных отпирает все камеры и освобождает своих сотоварищей. Тюрьма наполняется шумом и криками, надзиратели спасаются бегством, взывая о помощи.

По коридорам ползет едкий дым: заключенные подожгли в мастерской бумажные гирлянды и фонарики. В камерах другие заключенные подожгли соломенные тюфяки... Раз администрация отказывается разрушить тюрьму, они сами сожгут ее дотла!

## 44

Кабинет префекта. Мэр настаивает на немедленной эвакуации заключенных и переводе их в другие, более современные тюрьмы:

— Заметьте, господин префект, они вовсе не противятся своему заключению, но не согласны задыхаться в этом здании, обреченном на снос. Врач ведь сказал вам, что это позор, а старшина коллегии адвокатов добавил—скандал! Заключенные правы, терпение у них лопнуло. Учтите,—весь город принял их сторону. Четырнадцатое июля—опасная дата... Умы могут разгорячиться. И если население города вздумает взять тюрьму приступом, кто этому воспрепятствует?.. Предупреждаю вас: муниципальная гвардия не вмешается!

Мэр весьма красноречив и к тому же рад случаю доставить неприятность префекту,—они принадлежат к различным политическим лагерям.

— Я жду указаний из Парижа,—заявляет префект.

Мэр добавляет:

— Я обещал городу построить на этом месте бассейн для плавания. Уже сколько времени прошло!.. Хорошо же я выгляжу! А ведь я привык держать свое слово...

Проповедь эту прерывает телефонный звонок. Париж сообщает, что приняты соответствующие меры и заключенных завтра вывезут из тюрьмы.

— Ну вот, не волнуйтесь, господин мэр. Четырнадцатое июля пройдет спокойно.

45

У Буваров дома одна Паскаль. Она мечтает у открытого окна, любуется ночным небом... С лестницы доносятся странные звуки. Мертвецки пьяная мадам Бувар оступилась и покатилась по ступенькам. Муж, не такой пьяный, как она, успел ее подхватить. Их сопровождает юный Патрик. Он тоже навеселе. Все трое провожали на вокзал родителей «жениха», плотно подзакусили с ними и выпили (хоть свадьба-то с покойником, а все же свадьба, надо кутнуть...). Все семейство вваливается в комнату. Мадам Бувар в шляпе набекрень, ее тошнит—она объелась на пирушке. Паскаль стыдно за нее.

Бувар рассказывает со всеми подробностями, как все было.

После завтрака, которым угощал Бувар (он очень горд тем, что сделал все «как полагается»!), свекр и свекровь не захотели остаться в долгу и тоже поставили угощение. Отвратительные подробности рассказа о свадебном пиршестве прерываются взрывами пьяного смеха.

Мадам Бувар, не в силах раздеться, кулем сваливается на кровать и тотчас же засыпает. Она стонет во сне. Бувар снимает пиджак и брюки, отпуская при этом грубые шуточки.

— Буду помнить свадьбу с покойником!

46

Та же комната, только освещенная луной. Вся семья наконец улеглась... Мать все стонет и мечется во сне. Паскаль, не раздеваясь, бросилась на свою постель, уткнулась в подушку и рыдает...

Бувар не спит и прислушивается к рыданиям Паскаль... Осторожно выскользнув из постели, он подходит к ней:

— Ты плачешь, милочка? Ну понятно... Какая же свадьба без брачной ночи...

Паскаль вынуждена отбиваться от него. С пьяным упрямством он пристает к ней и бормочет:

— А кто твое отродье вырастит? Я!.. Значит, я малость отец ему... Да и нравишься ты мне...

Он ведет себя так гнусно, что Паскаль резко отталкивает его. Потеряв равновесие, Бувар падает на пол у кровати и начинает жаловаться. Паскаль зажигает электричество, мать хнычет:

— Вечно ссоритесь!

— Ах, так!—мычит Бувар,—пусть Паскаль убирается...

Он омерзителен: растрепанный, жалкий и смешной в своем ночном одеянии. Однако он еще и злобствует.

Патрик проснулся от шума и не понимает, что происходит.

— К черту детей, которые меня объедают!.. К черту неблагодарных, которые меня не любят!

— Одевайся,—говорит Паскаль брату.

— Куда ты пойдешь? Где будете ночевать?.. Где будете жрать?

— Дайте уснуть!—стонет мать, переворачиваясь на постели.

— Еще пожалеете о папаше Буваре... Еще вспомните его дом!

Паскаль берет Патрика за руку; мальчик не успел даже как следует одеться.

— Идем!

Твердость Паскаль и ее решение уйти из дому приводят Бувара в бешенство.

— Чтоб я вас больше никогда не видел!.. Могу же я, наконец, спокойно пожить у себя дома!.. И помните... Помните!..

Но Патрик и Паскаль не слышат его—они уже вышли. Бувар замечает свадебный букет, оставленный Паскаль, со злостью хватает его, бежит к окну и видит, как Паскаль и Патрик идут по двору.

— Цветочки забыла!—кричит Бувар и выбрасывает букет в окно.

47

Следующий день—тринадцатое июля. Во дворе тюрьмы шесть специальных машин-фургонов. Заключенных перевозят в различные города: Лилль, Канн, Гавр, Амьен, Рубэ. Леон наблюдает за отправкой. Среди заключенных мы узнаем несколько бунтовщиков.

— Прощай, Леон!

— Насмотрелись мы на твою поганую рожу!..

Конвойные садятся в первую машину.

В машинах заключенные запевают песню, напоминающую знаменитые песни революции 1789 года,—например «Карманьолу» или «Саира». Заметим, что эта песня слышится все время, то громче, то тише, и служит фоном ко всем последующим кадрам, воссоздавая тем самым былую атмосферу Четырнадцатого июля—дня взятия Бастилии.

48

На террасе кафе Альбер и Роже пьют вино. Вокруг идет подготовка к празднованию Четырнадцатого июля. По традиции гулянье начнется накануне вечером—тринадцатого июля. Устанавливают эстраду для музыкантов, развешивают фонарики, флаги, гирлянды—словом, все традиционные атрибуты национального праздника.

Альбер и Роже обсуждают вопрос, связанный с праздником: кто из них пригласит к себе свою возлюбленную в ночь на четырнадцатое, чтобы уступить затем комнату другой паре в следующую ночь. Альбер уже вернул своему другу долг и полагает, что благодаря этому можетра спорядиться комнатой. Но Роже с ним не согласен. Посоветовавшись с Франсуазой и Жаклин, они решают разыграть комнату в кости... Тем временем тюремная машина, в которой везут заключенных, проезжает мимо кафе. Заключенные поют, им вторят несколько посетителей кафе. Официант Феликс, рьяный защитник заключенных, подхватывает революционный напев.

49

Машины с заключенными проезжают через различные кварталы города. Это позволяет показать отношение ко всему происходящему персонажей фильма. Так мы видим поочередно Нобле, Мастальдо, Боше, Бувара...

В поисках комнаты госпожа Микулэн очутилась в каком-то новом учреждении. Снова она терпеливо излагает свою историю. Служащий подходит к окну и смотрит, как проезжают заключенные...

— Смотри, какие веселые!.. Песни поют!—говорит он, возвращаясь к своему столу.

На этот раз госпожа Микулэн пытается попасть в убежище для престарелых.

— Все в порядке!—заключает служащий.—Вам теперь остается лишь подождать, пока освободится место... Ваша очередь четыреста двадцать седьмая...

И он заносит фамилию госпожи Микулэн в новый список...

50

Вечером, по традиции, танцуют на улицах. На эстраде, воздвигнутой перед кафе, играет оркестр. Феликс снует между столиками... Альбер обнимает Франсуазу, Роже—Жаклин... Девушки всем сердцем желают, чтобы им улыбнулось счастье при розыгрыше комнаты...

— Так хорошо было бы не расставаться сегодня!..

Франсуаза и Жаклин мечтают об одном и том же.

51

Весь город веселится, везде переливаются огни, и только маленькая площадь перед зданием опустевшей тюрьмы тонет во мраке. Светится лишь одно окно—на первом этаже мрачного здания...

52

Свет горит в комнате, где хранятся ключи от тюремных камер. На стене их висит сотни две. Самый примечательный из них—ключ от главных ворот, огромный, тяжелый ключ длиной не меньше шестидесяти сантиметров...

Леон с грустью берет этот ключ и гасит последнюю лампочку.

53

Открываются главные ворота, освещенные уличным фонарем, и Леон выходит на улицу. Впервые тюрьма будет заперта снаружи! Совершив этот последний обряд, Леон удаляется, унося огромный ключ...

54

В кафе четверо влюбленных кидают кости. Роже и Альбер, поддерживаемые Франсуазой и Жаклин, ведут поединок за комнату, комнату на всю ночь! Рядом за столиком играют в карты.

Альберу и Франсуазе не повезло и на этот раз. Счастливые победители поспешно встают и прощаются. Ничего не поделаешь!.. А ведь счастье было так возможно...

Появляется Леон. Он довольно смешон со своим устрашающим ключом. Феликс и некоторые посетители не упускают случая поиздеваться над ним.

— Здорово, безработный.

— Что, небось подыскиваешь новых постояльцев?!

В это время Леона зовут к себе картежники. Он охотно принимает приглашение, входит в зал, снимает форменную куртку и вешает ее на крючок около Альбера и Франсуазы. Огромный ключ высовывается более чем наполовину из кармана...

Наши влюбленные все это видят. Они смотрят на ключ, затем друг на друга...

55

Тюрьма. Альбер поворачивает ключ в замочной скважине. Со страшным скрежетом ворота распахиваются.

— Вот здорово!—говорит он.

56

Коридор тюрьмы. Альбер и Франсуаза идут, держась за руки, взволнованные и счастливые. Перед ними настежь открыты двери всех камер. Выбирай любую. Все здание принадлежит им!

57

Они входят в камеру... В небе вспыхивает фейерверк, зажженный в честь Республики... Обнявшись, молодые люди любуются сквозь решетку красивым зрелищем... Они трепещут от любви и желания.

58

Наступает утро. Солнечный луч пробивается в камеру, освещая счастливых влюбленных... Но вдруг какой-то неясный шум будит их... Они прислушиваются.

— Кто-то ходит...

— А ты запер дверь?—испуганно спрашивает Франсуаза.

59

В коридоре несколько семей, прибывших сюда из корабельного поселка; они перетаскивают свои жалкие пожитки, выбирают, где бы расположиться... Мастальдо со своей семьей тоже здесь. Он расхаживает по зданию тюрьмы с ружьем за плечами, требует для своей семьи несколько «комнат» и советуется с женой, какую лучше выбрать—с видом на площадь или окнами во двор?..

Мужчины, женщины, дети нагружены самой невероятной поклажей, по лестнице уже тащат громоздкие вещи... Бездомные и обитатели трущоб устраиваются в тюрьме!

60

Новость с молниеносной быстротой облетела весь город. Перед «Гостиницей для приезжих», перед домом Буваров, на кладбище кораблей люди, боясь пропустить счастливый случай, поспешно нагружают тачки, ручные тележки, детские коляски своими убогими сокровищами... У кого нет этих транспортных средств, тот взваливает свой скарб себе на спину и шагает навьюченный, как мул. Все торопятся в тюрьму. По спящему городу, разукрашенному накануне праздника, движется шествие—бездомные идут в тюрьму...

61

Ворота тюрьмы открыты настежь, около них сущее столпотворение. Боше произвел себя в своего рода коменданта городка и регулирует движение...

62

Новоселы начинают устраиваться. Первым делом переставляют замки в дверях, чтобы они отпирались изнутри.

Тюрьма—это когда замки отпираются только снаружи.

Затем люди принимаются распиливать решетки на окнах...

В потоке новоселов, прибывающих отовсюду со своими пожитками, мы узнаем Паскаль и Патрика. Господин Нобле со своей собачкой на поводке, не унимаясь, голосит, чтобы ему предоставили две камеры:

— Мне нужны две! Обязательно две—для обмена!

Желая быть вполне уверенным, что никто не покусится на «комнаты», которые он раздобыл наконец для своего «квартиранта», профессор располагается в одной камере, а другую поручает сторожить собаке.

63

Следуя традиции, власти отмечают национальный праздник различными торжествами. На трибуне префект в парадной форме слушает речь, произносимую мэром... Воспользовавшись удобным случаем, оратор спешит всенародно похвастаться вчерашней победой, которая, по его словам, будет иметь два благотворных последствия: заключенных переведут в новую, по-современному устроенную тюрьму, а рабочий люд получит, наконец, обещанный плавательный бассейн...

Леон взбирается на трибуну, с виноватым видом подходит к комиссару полиции, стоящему рядом с префектом, и сообщает ему на ухо о том, что происходит... Комиссар, в свою очередь, наклоняется к префекту. Все это—беззвучно. И не будь звукового фона, создаваемого напыщенной речью мэра,—сцена казалась бы немой... Префект отвечает комиссару, тоже склонясь к его уху, и по их мимике ясно, что начальник полиции получает распоряжение проявить энергию и твердость и обещает немедленно выполнить данное ему указание...

Комиссар удаляется, уводя с собой Леона и нескольких полицейских...

64

На маленькой площади перед тюрьмой снова царит тишина... Центральный вход в тюрьму открыт, и какая-то домашняя хозяйка поливает водой и подметает каменные плиты у этого входа, ставшего теперь подъездом обыкновенного жилого дома...

Госпожа Микулэн, как обычно, ходила за хлебом и молоком. Она сделала небольшой крюк, чтобы пройти мимо тюрьмы. Ведь говорят... И вдруг она замечает вывешенную на гвозде картонку с надписью: «Свободной площади нет»...

— Справьтесь внутри,—советует ей домохозяйка...

65

Как всегда, скромно и с достоинством госпожа Микулэн входит в караульную, где распоряжается Боше.

— Наплыв заявлений так велик! Нам пришлось завести специальный список...

Преисполненный доброй воли, он предлагает госпоже Микулэн занести ее в список.

— Вы будете лишь седьмой на очереди... Так что потерпите немножко...

В той же караульной Нобле созванивается по телефону со своим «квартирантом» и сообщает ему, что наконец-то нашел для него две комнаты.

— Нельзя сказать, чтобы это было очень роскошно, но уверяю вас, вполне приличные комнаты. В каком районе? В районе тюрьмы... Да... я бы даже сказал, что это в самой тюрьме... Но, уверяю вас, комнаты вполне приличные...

66

Домохозяйка,—та, что подметает перед входом,—замечает комиссара, надзирателя Леона и нескольких полицейских, направляющихся к тюрьме. Какое-то предчувствие заставляет ее поднять тревогу. Боше бежит с огромным ключом в руках; с помощью нескольких жильцов и прибежавшего на подмогу Нобле он запирает железные ворота перед самым носом представителей власти.

— Именем закона, отворите!—приказывает комиссар.

Но, вместо того чтобы подчиниться, новые обитатели тюрьмы баррикадируются как можно надежнее.

Приоткрыв окошечко в воротах, Боше осведомляется, зачем пожаловал комиссар.

— Немедленно освободите общественное здание, иначе...

Не дав комиссару договорить, Боше захлопывает окошечко, сопровождая свое дерзкое действие ругательством.

67

В тюрьме раздается сигнал тревоги, все ее обитатели—женщины и мужчины—высыпают из камер; каждый из них был занят устройством на новом месте: кто вешал занавески, кто прибивал полки, кто уже расставлял по полкам кастрюли. Узнав о грозящем выселении, они заявляют о своей решимости отстоять завоеванную крепость.

68

Сквозь решетчатое оконце главных ворот больше не видно представителей власти... Неужели они отказались выполнить полученное задание?

69

В тюремном дворе, в том самом внутреннем дворе, который пострадал от бомбежки, зияет дыра (через нее в свое время сбежали двое заключенных).

Дети новых жильцов катаются поодаль на роликах. Из дыры внезапно появляется голова Леона.

Для того чтобы проникнуть в тюрьму, старший надзиратель избрал тот путь, каким заключенные бежали из нее.

Леон со своими людьми выбирается на поверхность. Дети убегая, поднимают тревогу... Леон и его спутники выхватывают револьверы. Измазанные грязью, но хорошо вооруженные, они одновременно и смешны и опасны...

В сопровождении своего маленького отряда Леон подходит к двери и отворяет ее...

70

...Открывается вид на безлюдный коридор... С большой осторожностью полицейские входят в дверь...

Устройство тюрем таково, что на определенном расстоянии одна от другой находятся особые решетки, которые, захлопнувшись, ловят, как в клетку, тех, кто в недозволенное время оказался в коридоре. Это и случилось с Леоном и полицейскими. Вооруженные оказались пленниками безоружных.

— Ага, попались! Нам как раз нужны были заложники! Спасибо, Леон!

71

Тем временем во дворе жильцы наглухо засыпают дыру, через которую Леону удалось проникнуть в тюрьму...

72

Префект принимает парад гимнастических обществ. На этот раз к нему подходит сам комиссар и на ухо докладывает о злоключениях первой ударной группы... Префект недоволен. Кивком головы он подзывает к себе жандармского офицера и также на ухо дает ему указания. Все это нисколько не мешает параду, который проходит с большим успехом.

73

На площади перед тюрьмой толпа народу. Узнав, какой оборот принимает дело, люди пришли заявить о своей солидарности с обитателями тюрьмы... Последние стоят у окон своих новых жилищ и заверяют друзей, что сумеют в знаменательный день, Четырнадцатого июля, отстоять свое жилье.

В памяти возникают картины прошлого...

— Мы еще способны брать Бастилии! Не наша вина, если теперь мы берем Бастилии для того, чтобы жить в них.

— Пусть только попробуют нас отсюда выгнать!

Роже и Жаклин тоже пришли на площадь. Они подбадривают Альбера и Франсуазу. Кое-где слышатся остроты и смех, однако настроение у всех весьма решительное— и у тех, кто на площади, и у тех, кто вселился в тюрьму: чувствуется, что достаточно пустяка, чтобы вызвать взрыв народного возмущения.

74

Заложники—полицейские и Леон—все еще находятся в плену, заперты в коридоре между двумя решетками. Они вооружены револьверами, но не решаются ими воспользоваться.

Пленники вызывают всеобщее любопытство. Какой-то отец семейства объясняет своим детям, что за разновидность млекопитающихся они могут изучить сквозь прутья решеток:

— Вон тот, с серебряной нашивкой,— бригадир... Надо опасаться его! Другие менее опасны... Но в группе себе подобных они иногда становятся злыми... Что касается того,

который так пучит глаза, то это тюремный надзиратель... Удивительная порода! По собственному желанию живет весь свой век взаперти, хотя и не совершил никакого преступления...

75

На площади появляются грузовики, полные жандармов. Жандармы соскакивают с машин, рассыпаются цепью и движутся к тюрьме, разгоняя зевак. Они глухи к ругательствам, которыми их осыпают из окон, и неуклонно осуществляют полученное распоряжение очистить площадь.

76

Жандармский офицер подходит к воротам и стучит в калитку. Открывается окошечко. Жандарм стоит носом к носу с Нобле.

Жандарм требует немедленно освободить пятерых заложников и дает час на то, чтобы очистить тюрьму. Со своей стороны Нобле предъявляет требование включить здание тюрьмы в жилищный фонд для лиц, не имеющих квартир.

— Извольте очистить тюрьму до полудня,—отвечает капитан,—иначе мы возьмем ее приступом!..

— Мы ваш ультиматум не принимаем!

И Нобле с достоинством захлопывает окошечко.

77

Нобле окружают закаленные люди: обитатели лачуг, обитатели кладбища кораблей. У всех тяжело на сердце. Если против них применят насилие, они ответят тем же, и за ту несправедливость, которая так долго является их уделом, поплатятся заложники... Атмосфера накаляется. Несколько отчаявшихся людей во главе с Мастальдо направляются в центральный коридор к клетке, в которой заключены Леон и полицейские. Мастальдо потрясает своим старым ружьем, другие вооружены молотками и железными прутьями.

Несчастный профессор Нобле старается их успокоить, но оказывается между двух огней.

78

Раздраженный префект возвращается в префектуру. Входя в свой кабинет, он замечает в приемной ту же делегацию (за исключением Нобле), которая уже приходила к нему. В прошлый раз делегация заявила ему, что оставить заключенных в тюрьме было бы позором. Теперь же она утверждает, что позором будет выселение обитателей тюрьмы...

— Ведь это трудовой народ...

Префект с радостью использует против членов делегации—капеллана, мэра и больничного врача—те самые аргументы, которыми они пользовались в предыдущей беседе с ним.

— Для воров и всякого сброда тюрьма была непригодна... А теперь в ней, оказывается, можно жить... Вот чудеса!

— Все относительно... Для бездомных эта тюрьма имеет свои преимущества...

Префект, конечно, вызывает по телефону Париж, но из-за летних каникул и празднования Четырнадцатого июля никого не застает в министерстве. Тогда он выражает твердое намерение как можно быстрее взять приступом тюрьму и освободить заложников, находящихся в руках мятежников.

— Порядок прежде всего! В полдень, господа, тюрьма будет взята штурмом...

79

Без пяти двенадцать... На этот раз операцию ведут ударные отряды полиции. Их подразделение наступает на тюрьму, впереди движется тяжелый танк, который должен выбить ворота...

Но танк внезапно останавливается... Улица, ведущая к тюрьме, перегорожена импровизированной баррикадой, сделанной из булыжников, тележек, бочек, тюфяков—словом, из всех материалов, из которых обычно воздвигались баррикады в дни народных восстаний, увековеченных историей. Возрождается атмосфера Четырнадцатого июля. И на баррикаде уже стоят люди без пиджаков, вооруженные ружьями и револьверами, решившие выступить на защиту тех, кого хотят выселить из новой Бастилии.

Офицер, командующий операцией, дает отряду приказ остановиться в ожидании инструкций.

Появляется префект в сопровождении капеллана и мэра. Представитель порядка считает недопустимым терпеть дольше этот бунт, охвативший теперь весь город.

— Сделайте предупреждение!

Барабанный бой!

Напрасно мэр и капеллан уговаривают префекта изменить свое решение и сделать попытку восстановить порядок другими способами.

— Нет, мне брошен вызов! И я отвечу на него!..

Раздается дробь барабана и последнее предупреждение... Тогда капеллан, извинившись перед префектом за то, что должен оставить его и перейти противоположный лагерь, направляется к баррикаде. Остановившись перед заграждением, он поворачивается лицом к отряду и стоит, скрестив руки на груди... Мэр следует его примеру.

В это время полицейский на мотоцикле с трудом прокладывает себе дорогу к отряду; ему все же удается пробиться к префекту.

— Инструкции из Парижа...—объявляет префект.—В виде исключения лицам, занявшим тюрьму, разрешается временно остаться в ней!..

— Временно, господин префект?.. Они хорошо знают, что это значит, и ничего другого не требуют,—говорит мэр.

80

Еще не успокоившись от пережитых за день волнений, Нобле возвратился к жене в «Карлтон».

Снова он вплотную сталкивается с личными житейскими невзгодами, которые еще менее способен разрешить, чем все невзгоды человечества.

Госпожа Нобле уже готова к отъезду. Вокруг нее громоздятся запертые чемоданы, увязанные свертки. Ей так хочется поскорее увезти собаку, забрать клетку с птицами

и выбраться наконец из этой роскошной неприветливой гостиницы. Увы! Придется ей подождать еще несколько дней, ибо «квартиранты» с негодованием отказались въехать в предоставленные им тюремные камеры.

— Они заявляют,—говорит Нобле,—что ничего не сделали дурного, зачем же их сажать в тюрьму?

Нобле ожидал яростной вспышки возмущения со стороны жены, но она с покорностью принимает это известие.

— А мы? Куда же мы денемся?

Нобле смущенно предлагает остаться еще на несколько дней в «Карлтоне». За это время он обязательно найдет две комнаты, от которых его «квартирантам» уже нельзя будет отказаться.

— Это невозможно... Я сегодня предупредила здешнюю администрацию о выезде, и они с нетерпением ждут, чтобы мы освободили номер! На него уже претендуют другие.

— Нас выгоняют!—добавляет она.

— Посмотрим!—говорит Нобле, внезапно почувствовав прилив энергии, необходимой для разрешения сложных бытовых вопросов.

Он звонит к администратору и говорит с ним по телефону. Из разговора выясняется, что супруги Нобле не могут оставаться в комнате, от которой они отказались. А так как в гостинице других свободных номеров не имеется, то администрация может им предоставить лишь апартаменты, состоящие из кабинета, спальни, гостиной и будуара. Апартаменты эти очень комфортабельны, но стоят десять тысяч франков в день.

Нобле, совершенно потрясенный, вешает трубку...

— Принесли счет!—многозначительно говорит мадам Нобле.—Недельная плата за номер поглотила все наши сбережения. Если ты намереваешься теперь еще снять апартаменты... Может быть, целый этаж...

— Не смейся!—говорит муж.—Умоляю тебя...

Он печально разглядывает счет... На что решиться?

## 81

Ночь. На площади перед тюрьмой народное гулянье. Сегодня самый веселый бал происходит именно здесь, перед иллюминованным зданием тюрьмы. Все камеры освещены. Фасад украшен фонариками, бумажными гирляндами, и они придают мрачному зданию неожиданную красочность...

У одного окна, в котором теперь уже нет решетки, сидит Паскаль и с грустью смотрит, как танцуют люди... Рядом с ней—Патрик. Камера аккуратно прибрана. Стоит столик для мальчика, и там с любовью разложены школьные принадлежности...

На площади среди танцующих можно узнать всех главных действующих лиц.

Но где же Нобле? Вот и он. Несет два тяжелых чемодана... За ним идет жена, ведет на поводке собаку, а в другой руке держит клетку с птицами. Супруги подходят к центральному входу тюрьмы. Ворота заперты. Нобле стучит три раза.

Открывается окошечко, в нем показывается чье-то лицо; глаза с подозрением оглядывают пришельцев.

— Нобле,—говорит профессор.—Комнаты сто пятьдесят вторая и сто пятьдесят третья...

Успокоенный привратник впускает профессора и его жену, со всей их живностью и чемоданами.

Фильм заканчивается видом на большие железные ворота, над которыми красуется девиз «СВОБОДА, РАВЕНСТВО, БРАТСТВО». На площади весело, темпераментно играет немудреный оркестр.

## ЭПИЗОДЫ ИЗ ПОСЛЕДУЮЩЕЙ РАЗРАБОТКИ СЦЕНАРИЯ

**От редакции: При печатании отрывков сценария мы полностью сохранили французский метод записи.**
**Сокращения следует читать так:**

***A.*—«американский» план (поясной план актера);** ***M.*—средний план;**
***E.*—дальний план;** ***R.*—первый план.**

### Эпизоды 54—58*

380—*A.— Панорама и съемка с движения*

Альбер и Роже бросают по очереди кости.

380

Альбер. Тебе!

Франсуаза. Сразу же не повезло!

Альбер. Я твой рыцарь и буду сражаться как лев!

Роже берет все пять косточек и сжимает их в ладонях.

Роже. Надо согреть... А ты, Катрин, подуй на них. Пронизай флюидами!

Катрин. (*новоявленная знакомая Роже*). Как торжественно! И все для того, чтобы выиграть четыре рюмки лимонной?

Роже. А честь победы ни во что не ставишь? У меня четыре короля! Твоя очередь, лев!..

381—R.—*Панорама*

Такое количество очков трудно побить. Альбер собирает кости. Повторяет шутливые церемонии Роже.

Альбер бросает кости.

381

Альбер. Согреваю... Франсуаза, давай флюиды!..

382—*A. —Съемка с движения*

382

Роже. Два валета...

Франсуаза. Так и знала, что мы проиграем...

Катрин. Не везет в игре, значит, счастливы в любви...

Франсуаза. Благодарю вас!

Альбер приготовляется бросать кости во второй раз.

Роже. Хочешь, попросим хозяина остановить музыку? Решающий момент. Необходима гробовая тишина!

Альбер. На, получай!

---

* Перевод Н. Немчиновой.

Бросает кости.

Роже с Катрин встают из-за стола.

Роже берет Катрин за руку и увлекает за собой.

Они исчезают в толпе танцующих.

383—*А.—Панорама*

Франсуаза и Альбер остаются одни за столиком. У обоих удрученный вид.

Феликс приносит на подносе две рюмки.

Ставит рюмки на стол.

Феликс уходит и замечает Леона. Надзиратель пробирается между танцующими парами. В руке у него огромный ключ от тюремных ворот.

Леон, не отвечая на насмешки, проходит через террасу кафе.

Две последние реплики подают соседи Франсуазы и Альбера.

384—*М.—Панорама.*

Леон входит в кафе. Замечает четырех картежников, увлеченных своей партией. Все четверо сидят без пиджаков.

Роже. Опять два валета...

Альбер (*Франсуазе*). Прости меня, козочка.

Роже. Ну, теперь уж чистая формальность. (*Бросает кости.*) Три дамы... Мы выиграли!.. Покорно благодарим... Приносим извинения, что расстаемся с вами так скоро.

Катрин. Надеюсь, мы часто будем встречаться...

Франсуаза (*ледяным тоном*). Надеюсь!

383

Альбер. Я не виноват, козочка... Может, хочешь потанцевать?

Франсуаза. Ничего мне больше не хочется! Альбер, почему это нам с тобой ни в чем нет счастья?

Феликс. Две лимонных. И еще те две. Всего четыре.

Франсуаза. Да еще и за них плати!

Феликс. Ну что, начальник? Видно, заминка в делах?

Один из посетителей. Гляди, ключ притащил. Запер свою гостиницу. Больше нет постояльцев!

Второй посетитель. Ключик-то надо было оставить у двери, под половиком.

Третий посетитель. А бассейн для плавания? Когда же бассейн откроют?

Четвертый посетитель. Не горюй, Леон, не вешай носа. Наймешься бассейн сторожить!

384

Леон. Вот и я!

Первый игрок. Что ж поздно?

Леон. Раньше никак не мог удрать из тюрьмы.

Второй игрок. Ну и балагур!.. Любит пошутить.

Леон. Играем в стуколку...

Леон кладет ключ на столик, сбрасывает с себя форменную куртку.

Затем засовывает ключ в карман куртки и направляется к вешалке, на которую остальные картежники повесили свои пиджаки.

385—*А.—Съемка с движения.* 385

Столик Альбера и Франсуазы.

Альбер. Завтра Франсуаза и нам улыбнется счастье...

Франсуаза. Завтра? Для нас всегда и все—завтра... А мне так хочется сегодня быть счастливой...

За их спиной Леон вешает свою куртку; ключ торчит из кармана.

Альбер. Козочка!.. Посмотри!..

Глазами указывает на куртку и ключ. Франсуаза смотрит. Затем поворачивается к Альберу. У обоих мелькнула одна и та же мысль.

**Затемнение**

ФАСАД ТЮРЬМЫ. НАТУРА. НОЧЬ. 386

386—*А.*

Альбер и Франсуаза у ворот тюрьмы.

Франсуаза. Мы такие невезучие, что, наверно, тут еще и на засовы заперто.

Альбер вставляет ключ в замочную скважину... поворачивает его. Толкает тяжелые ворота, они растворяются.

Альбер. Козочка, нет засовов!..

**Затемнение**

ТЮРЬМА. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОРИДОР. ПАВИЛЬОН. НОЧЬ.

387—*Е.* 387

Коридор, который мы до сих пор видели только при электрическом свете, теперь озарен лунным сиянием, проникающим сквозь высокие окна, пробитые в стене, и все кажется совсем другим—таинственным.

По коридору движутся две темные фигуры—Франсуаза и Альбер; они идут, держась за руки...

Дойдя до середины коридора, останавливаются.

388—*М.* 388

Влюбленные полны восторга.

Альбер. Помнишь, как мы осматривали Версаль?

Франсуаза. Здесь гораздо красивее.

Альбер. Потому что...

Франсуаза. Ну да. Ведь все это для нас... Только для нас.

Альбер широким жестом указывает на камеры—все двери настежь.

Альбер и Франсуаза, входят в камеру, которую она выбрала

389—*М.*

В камере разлит нежный лунный свет; посередине ее стоят друг против друга две темные фигуры—Альбер и Франсуаза.

Они подходят друг к другу вплотную.

Обнимаются

А л ь б е р. Какую комнату хочешь? Выбирай.

Ф р а н с у а з а. Вот эту.

389

А л ь б е р. Почему ты говоришь, что нам никогда нет счастья? А по-моему, огромное счастье, что мы встретились в жизни и так вот крепко любим друг друга...

А л ь б е р. Предупреждаю: здесь постели жесткие...

Ф р а н с у а з а. Не беда!

А л ь б е р. И очень узкие!

Ф р а н с у а з а. Тем лучше!

## З а т е м н е н и е

**ТЮРЬМА. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОРИДОР. ПАВИЛЬОН. ПОЛУМРАК.**

390—*А.—Панорама*

390

Всходит солнце. Солнечный свет проникает в камеру через окно, забранное решеткой, и на полу вытянулись тени железных перекладин.

Сначала перед нами появляется маленькая кучка одежды Альбера, сброшенной на пол; потом вторая кучка—одежда Франсуазы...

И, наконец, мы видим самих влюбленных. Обняв друг друга, они спят нагими, прикрывшись одним одеялом.

Вдруг из коридора доносится какой-то странный шум... Первым его слышит Альбер. Он приподнимается на постели и настороженно прислушивается...

Франсуаза открывает глаза, прислушивается и улавливает шум.

Франсуаза. Приподнимается рывком. Она встревожена.

А л ь б е р. Франсуаза!.. Козочка!..

Ф р а н с у а з а (*не открывая глаз*). Мне так хорошо!..

А л ь б е р (*настойчиво*). Козочка! Там кто-то ходит!..

А л ь б е р. Слышишь?

Ф р а н с у а з а. А ты хоть запер дверь?

А л ь б е р. Да как же ее запереть? Ведь замок—снаружи!

## Заселение тюрьмы*

ФАСАД ТЮРЬМЫ. НАТУРА. ДЕНЬ.

401—*Е.—Панорама* 401

Вереница тачек, тележек, детских колясок, фаэтон, кресло на колесиках, в котором везут старушку. Поток пешеходов. Все перевозочные средства и люди нагружены и даже перегружены самыми разнообразными предметами. Все это медленно проникает в большие тюремные ворота. Переселение происходит без лишнего шума и очень собранно.

К шествию присоединяются двое молодых людей на велосипедах: это Альбер и Роже. У обоих к багажнику привязано по чемодану. У Роже через плечо сумка с инструментами. Альбер и Роже въезжают в ворота... За ними следом все идет и идет народ...

(Примечание. Это ни в коем случае не Двор чудес и не бродяги: люди, заселяющие тюрьму,—труженики, и все они прилично одеты.)

ТЮРЬМА. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОРИДОР. ПАВИЛЬОН. ДЕНЬ

402—*Е.—Съемка с движения.* 402

Снуют люди, переносят из одной камеры в другую мебель и различные вещи.

Роже и Альбер идут, ведя за руль велосипеды; останавливаются перед одной из камер.

Альбер. Вот и наша... тридцать вторая.

Альбер открывает дверное окошко и сразу же захлопывает его.

Альбер. Франсуаза одевается... Найди себе хату, Роже, и сообщи нам, где обосновался...

Роже со своей сумкой идет дальше по коридору. Через открытые двери он видит, как новоселы устраиваются в камерах.

403—*М.* 403

В одной камере целая семья занята окраской стен...

404—*М.* 404

В другой—уже установили кухонную плиту и вешают кастрюли...

405—*М.* 405

А вот в этой—муж залез на табуретку с помощью жены ввинчивает лампочку...

406—*М.* 406

В последней—негритянка нарезает хлеб для детей, они уже сидят за столом...

407—*М.—Панорама и съемка с движения.* 407

Роже доходит до закрытой двери, хочет отворить ее—из камеры раздается лай...

Это Блоха, собачка господина Нобле, охраняет одну из двух камер, отвоеванных ее хозяином для предстоящего обмена.

408—*М.—Панорама и съемка с движения.* 408

Из соседней камеры выскакивает Нобле.

---

* Перевод Юрия Велле.

Роже продолжает поиски. В следующую камеру вносят разобранную кровать.

Дверь заперта. Роже тихо стучит. Не получив ответа, открывает дверное окошко...

409—*A*.

В камере стоит Паскаль. Она вынимает из картонки и раскладывает вещи, которые принесла с собой.

Указывает на Патрика, лежащего на кровати. Подходит к дверному окошку.

410—*R*

411—*R*

412—*R*

Роже молча смотрит на нее несколько секунд.

413—*R*

414—*R*

415—*R*

Пауза. Неожиданное свидетельство уважения тронуло Паскаль.

Она осторожно прикрывает дверное окошко...

416—*М.— Съемка с движения.*

...Роже все еще стоит у окошечка. В это время его окликают—двое мужчин тащат диван.

Роже прижимается к стене, чтобы пропустить людей, которые переносят мебель. Затем открывает дверь следующей камеры—она пуста. Роже входит, подталкивая велосипед, и кидает на койку сумку с инструментами...

**Затемнение**

Н о б л е. Занято! Весьма сожалею!

Р о ж е. Простите!

Р о ж е. А рядом свободно?

П р о с п е р. Понятия не имею...

409

П а с к а л ь. Тише! Он спит...

...Мы всю ночь бродили... не знали куда деться...

410

Р о ж е (*вполголоса*). Ищу комнату...

411

П а с к а л ь (*вполголоса*). Это комната брата..., а рядом—моя... Следующая, кажется, еще свободна.

412

Р о ж е. Вы та самая девушка, которая... которая вышла замуж?..

П а с к а л ь. Да...

413

414

Р о ж е. Я видел вашу фотографию и читал об этом в газете... Преклоняюсь!

415

П а с к а л ь. Если вам нужна комната, торопитесь...

416

Ф а б р и с. Позволь!

М. Туровская

# Вопросы без ответов

*Заметки об английском кино*

## О ЧЕМ НЕ СПРАШИВАЮТ МАМУ

Днем они работают. Кто уборщицей в кафе, где приходится ползать под столиками с мокрой тряпкой в руках. Кто помощником мясника. Одна девушка—ассистенткой у зубного врача: подать, принести, прокипятить. А некоторые—даже мойщицами окон на железной дороге. Не очень приятная работа, но что поделаешь...

Зато когда наступает вечер, они поспешно сбрасывают грязный халат уборщицы или крахмальный халатик медсестры, комбинезоны мойщиц окон, разматывают накрученные на голову косынки и платки. Длинные прямые волосы и короткие прямые волосы. Широкие юбки и узкие брюки в обтяжку чуть пониже колен—шорты. Девочки, похожие на грустных беспризорных мальчиков, и мальчики с модным начесом типа «человек произошел от обезьяны». Они спешат, они торопятся.

А там уже рассаживаются трубы и саксофоны. Небольшой самодеятельный джаз. Шаркают подошвы. Кто-то еще домывает окна вагонов, кто-то бежит по улице, а саксофон уже издал свой тоскливый призывный вопль. Вспыхивает и мерцает мозаичный зеркальный шар. В низком и темном помещении все больше народу. Девушку крутят и раскручивают. Вновь прибывшим приходится протискиваться через толпу танцующих. Мелькают кружки с пивом—единственным угощением. Две девочки танцуют друг с другом. Девушку крутят и раскручивают, крутят и раскручивают...

Этот клуб они содержат сами, на свой заработок. Днем они работают, а вечером танцуют.

Документальный фильм «Мамочка не́ позволяет» был, пожалуй, самым интересным из довольно обширной и разнообразной короткометражной программы, показанной английскими кинематографистами в Доме кино.

Можно по достоинству оценить преимущества, даваемые «динамической рамкой», способной расширяться до целой панорамы и сбегаться к фигуре одного человека в экспериментальном фильме по новелле Г. Уэллса «Зеленая дверь». Можно отнестись с интересом к своеобразной мультипликационной фантазии «Близорукость», предупреждающей об угрозе атомной войны. Но этот короткий документальный фильм, сделанный Карелом Ресц и знакомым нашему зрителю режиссером Тони Ричардсоном, постановщиком спектакля «Оглянись во гневе» (он был показан на VI Всемирном фестивале молодежи в Москве), не может не привлечь внимания своей современностью.

Современность с ее вопросами, тревожащими и резкими, как выкрики саксофона, вошла в английскую литературу и театр. Счастливчик Джим из романа Кингсли Эмиса сразу стал лицом нарицательным. Этот очаровательно нелепый герой, тщетно пытающийся удержаться на скользкой почве респектабельности и буржуазной «нормальности» и неизменно, с внутренним удовлетворением и злорадством соскальзывающий с нее, начал собою вереницу новых героев. За ним последовал неприкаянный Чарльз Ламли из романа Уэйна «Спеши вниз». Джимми Портер из пьесы «Оглянись во гневе» Осборна обозначил собою поколение «разгневанных» молодых людей. Пьеса девятнадцатилетней Шелы Дилэни «Вкус меда» поразила воображение реалистической неприкрашенностью рассказа о любовной драме трущоб, вовсе не лишенной, однако, своеобразной поэзии.

Новые герои, новые проблемы, не решенные, но поставленные с той ранящей остротой, когда насмешка обращена столько же против других, сколько против себя самого. Драма поколения, пришедшего после второй мировой войны и получившего в наследство крах лейбористских иллюзий, горечь неверия в буржуазные добродетели и парализующий страх атомной войны.

Конечно, «разгневанные»—это далеко не все молодые англичане, и их судьба отнюдь не единственный конфликт английской действительности. Но в их

судьбе отразился новый острый кризис буржуазного существования.

Конфликт прежней классической драмы буржуазного общества (будь она написана в форме пьесы, новеллы или романа) большей частью упирался в деньги. Это была сокрушительно жестокая борьба за существование, в ней были победители и побежденные, хищники и жертвы. Эта борьба идет и сейчас. И сейчас большой капиталистический город знает своих безработных, трущобы и голод. Но хотя проблема борьбы за существование стоит и перед «разгневанным» молодым человеком, хотя все, что он делает, он делает в поисках денег, все же конфликт этой новой драмы буржуазного общества сместился в несколько иную плоскость.

Счастливчик Джим мог бы при большом старании занять место на университетской кафедре, а Чарльз Ламли мог бы подыскать себе приличное учительское место. Джимми Портер мог бы тратить время на заработок денег, вместо того чтобы сидеть дома и донимать упреками окружающих. Быть может, кто-нибудь из них преуспел и сделал бы карьеру. Но карьера их не привлекает. Они добровольные изгои буржуазного общества. Дело не в том, что они не могут занять прочное положение в этом обществе. Дело в том, что, даже заняв его, победив в борьбе и став «пауками», а не «мухами» в липкой паутине денег (пользуясь не очень оригинальным сравнением Уэйна), они все равно не будут счастливы.

Иногда они чувствуют себя бунтарями, как герой Осборна, иногда просто вслепую ищут, как бы избавиться от тягостной власти буржуазного образа жизни. «Как и вы, я тоже оторвался от размеренной, скучной жизни,— говорит Чарльз Ламли из романа Уэйна,— но не потому, что я особенно брыкался или бунтовал. Я и не воевал против обыденщины, просто она меня не приняла».

Буржуазная обыденность не принимает этих людей, как они не принимают ее. Капиталистическому обществу нечего предложить им. И они отворачиваются от его пресловутого образа жизни и от его разрекламированных благ.

Герой Кингсли Эмиса чувствует себя лучше в дешевой пивнушке, чем в чопорном профессорском доме. Герой Уэйна, плюнув на свое образование, последовательно меняет профессии мойщика окон, шофера, контрабандиста, санитара в больнице, вышибалы в баре, пока не попадает в «увеселительную лавочку» какой-то радиокомпании.

Они знают, чего они не хотят. Они не хотят буржуазной респектабельности и буржуазного лицемерия, буржуазной обеспеченности и буржуазной пошлости. Они не хотят верить никаким иллюзиям, которые предлагает им обанкротившееся, изжившее себя общество.

Они не боятся оторваться от своего класса и не гнушаются любого, самого черного труда. Они не боятся опуститься на самую нижнюю социальную ступеньку.

Но, порвав со своей средой, они ничего не находят взамен и остаются такими же одинокими и неприкаянными. Уйдя от одного класса, они не хотят примкнуть к другому и остаются в пустоте своей призрачной «нейтральности».

Чего же они хотят? Вот этого они пока не знают, не могут понять. Вопрос поставлен, но ответ на него не найден. Их бунт против буржуазного общества не знает других форм, кроме форм самого этого общества.

Документальная лента «Мамочка не позволяет» принадлежит к той же категории явлений искусства, где вопросы лишь поставлены, а отвечать на них предоставлено самой действительности.

Фильм ничего не прихорашивает и никого не обличает. Он только показывает. Но если нужно наглядное, житейское выражение того отрицательного отношения ко всем прежним буржуазным иллюзиям и общепринятым категориям, которое герой Осборна гневно прокламирует, а герой Кингсли Эмиса беззаботно осуществляет, то вот оно налицо.

То, что Чарльз Ламли делал вполне сознательно, так сказать, «идейно», здесь принимает стихийный массовый и бытовой характер. Молчаливо подвергнута критике не только мораль (ведь мамочка этого не позволяет), но и эстетика с ее, по их признанию, «буржуазным» стремлением к «красивому». Молчаливо подвергнуто критике прежнее представление о «респектабельном». Как и герой Уэйна, они не чуждаются никакой самой грязной, случайной работы, чтобы оплатить свое право на этот подвал, эту тесноту и бесконечно длящийся рок-н-ролл — убогое выражение их искреннего, но сумбурного протеста.

Бросается в глаза одна особенность этого ночного клуба. В нем почти нет девушек, которых можно было бы назвать, условно говоря, хорошенькими. Или, может быть, они не кажутся такими, потому что не стараются. Во всяком случае, во всей этой тесноте и толкотне нет ни одной девушки, одетой нарядно. Какие-то блузы, свитры, фуфайки, брюки. Единственные красивые и нарядные женщины—это две дамы, заехавшие на полчаса со своими кавалерами (они лет на десять-пятнадцать старше любого из присутствующих).

Приходит на память Дороти Тьютин в шекспировских спектаклях стрэтфордского Мемориального театра. Та же дезэстетизация, которая здесь существует в самом быту, там касается святая святых искусства. Можно ли представить себе нежную Офелию или страстную Джульетту с зеленовато-

худеньким личиком современной городской девочки, с неловко и случайно подобранными на затылке волосами, в короткой ночной рубашке, некрасиво задравшейся на голых ногах, когда эта Джульетта совсем не по-балетному падает на постель, приняв яд? Это не та изящная, аккуратненькая и лукавая Дороти Тьютин, которую мы увидели на экране в комедии Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным».

Это не шекспировская сильная и страстная Джульетта, но Джульетта вполне современная, которой неуютно и зябко в пышном мире Монтекки и Капулетти, в мире династических браков, традиционной вражды и традиционной любви. Она ищет доверия, ищет сочувствия и дружеской нежности и, встретив своего Ромео, ни о чем не спрашивает мамочку...

Современная антибуржуазная тема, современное ощущение действительности, с самых противоположных концов просачиваются в английское искусство. Экран запаздывает в сравнении с литературой и театром. Но и он начал приобщаться к тем проблемам современного буржуазного мира, которые поставлены в искусстве «разгневанных».



**«Как важно быть серьезным» (по пьесе Оскара Уайльда, режиссер Антони Асквит)**

## НЕДЕЛЯ АНГЛИЙСКИХ ФИЛЬМОВ

То, что кинематограф отстает от литературы и даже театра, может показаться странным. Ведь ему, как никакому другому искусству, рукой подать до современной жизни и современного человека: театр обременен грузом традиций и условностей, а кино—все в XX веке.

Кризис английского кинематографа, видимо, связан с теми очень сложными экономическими условиями, в которые он поставлен конкуренцией телевидения и экспансией американских фильмов. Но так или иначе Неделя английских фильмов в Москве показала, что документальная картина «Мамочка не позволяет»—не исключение и что современность, хотя и с трудом, все же проникает и в художественный кинематограф.

Слово «современность» не означает только, что действие происходит в наши дни.

Очень милая и очень английская комедия «Женевьева» лишь условно может быть названа современной, хотя ее незамысловатые события разыгрываются в наше время. Однако даже сюжет ее построен на забавной традиции—одной из многих английских традиций—устраивать пробег древних автомобилей по тому самому маршруту, по которому проехал некогда первый британский автомобиль.

Здесь вы можете увидеть традиционные супружеские размолвки и подозрения и посмеяться над оригинальными приключениями двух представителей старинного автомобильного семейства, рассказанными с несколько медлительным английским юмором. Но вы отнюдь не встретите здесь того, что можно назвать «современным характером».

Фильм «Женщина в халате» несет в себе гораздо больше примет современности. Мы уже привыкли видеть на экране обычную, повседневную жизнь обычных людей, как бы пойманную врасплох, и в этом смысле «Женщина в халате» не обманывает ожиданий. Это картина житейская по самому своему содержанию, и актриса Ивонна Мичелл умеет вызвать интерес и сочувствие к своей героине, даже опустившейся, даже неряшливой, суетливой и уже нелюбимой жене своего мужа. Здесь супружеские размолвки и подозрения носят не условно комедийный, а вполне жизненный и даже не лишенный некоторого социального оттенка характер.

Захламленная теснота квартиры, где бестолковая, вечно нечесаная жена и мать никак не успевает навести хотя бы подобие порядка; казенная чистота и уныние офиса, куда ходит на работу муж, и подтянутая, педантическая элегантность машинистки Джорджи, ее ровная заботливость—из всех этих черт и черточек реальности складывается обстановка несчастливого адюльтера, сюжет одной из тех драм, правдивость и достоверность которых не подле-

Ивонна Мичелл в фильме «Женщина в халате» (режиссер Ли Томпсон)

жат сомнению и все же оставляют чувство неудовлетворенности.

Даже если мы согласимся, что героиня картины измельчала и опустилась не только по собственной вине, но и по вине мужа—его ограниченности, его слабости, его душевной вялости; даже если мы признаем, что, взаимно виноватые, они в то же время неразрывно связаны всей прожитой жизнью и самой этой виной,—то и тогда житейский урок этой истории все же не покажется нам слишком значительным, а ее современность—глубокой.

«Устами художника»— картина столь же специфически английская, сколь и «Женевьева»,— представляет в этом смысле гораздо больший интерес. Я не буду подробно говорить об этом фильме, поставленном по роману Кэри, хотя бы потому, что совершенно чудацкий образ художника Галли Джимсона, созданный Алеком Гинесом, заслуживает отдельного и подробного разговора, которому не место в этой статье.

Да, Алек Гинес ничуть не приукрашивает своего героя, и его Галли Джимсон, одержимый своими художническими замыслами, может быть в то же время брюзглив и мелочно-подозрителен. Этот столь сложный человеческий характер, в котором вы видите то старикашку, не расставшегося с озорством, то остроумного творца причудливых фресок, сыгран актером с такой свободой и правдой физического существования, что одно это делает фильм интересным событием в английском кино. А его партнерша Кей Уолш с мелочной черствостью ее героини, с плохо спрятанной женской ревностью к бывшей жене Галли Джимсона, с ее искренним непониманием живописи и столь же искренним преклонением перед ней—характер, который в своем богатстве и достоверности может поспорить с любыми достижениями современного кинематографа.

Здесь протест против буржуазного общества выражен в старой и никогда не стареющей коллизии между художником и этим обществом.

Надо сказать, что противопоставление это в фильме «Устами художника» гораздо более остро, чем, положим, во французском фильме «Монпарнас, 19».

Алек Гинес и Кей Уолш в фильме «Устами художника» (режиссер Рональд Ним)

Там довольно банальная любовная интрига и еще более банальный образ художника, в котором привычно сочетаются гений и беспутство. И трогательная смерть от голода, в то время как хищный и бессердечный злой гений уже подстерегает посмертную славу и посмертное богатство художника (нужды нет, что реальная судьба Модильяни была действительно трагической).

В английском фильме тот же мотив столкновения художника и общества развит совершенно по-своему, в традиционном английском жанре трагикомедии, где самый достоверный, местами жестокий реализм непринужденно переходит в гротеск и даже эксцентрику.

Однако тот современный аспект антибуржуазной темы, о котором идет речь в этой статье, лишь краем отразился в фильме «Устами художника». Разве что молодые безработные художники, помогающие Галли Джимсону в создании грандиозной фрески, могут быть признаны дальними родственниками героев документальной ленты «Мамочка не позволяет».

Итак, оба эти фильма—и «Женщина в халате» и «Устами художника»,— со всеми их несомненными актерскими удачами, с отразившейся в них реальной действительностью, все же не касаются насущных проблем современности, затронутых в короткой документальной ленте «Мамочка не позволяет». И хотя великолепная артистическая игра Алека Гиннеса и отличное исполнение Кей Уолш дают нам какие-то неожиданные аспекты современного характера, все же наиболее значительным для судеб английского кино из того, что мы имели возможность увидеть за последнее время, надо признать далеко не совершенный фильм «Место наверху» («Room at the Top»), который по какому-то недоразумению демонстрировался у нас под названием «Мансарда».

## ЦЕНА МЕСТА НАВЕРХУ

Картина «Место наверху», поставленная Джеком Клейтоном, подобно «Женщине в халате» и картине «Устами художника», представляет собой экранизацию; она сделана по мотивам одноименного романа Джона Брейна. И здесь литература все еще идет впереди кинематографа и кинематограф вынужден пока пользоваться ее плодами.

Однако по сравнению с романом фильм достаточно самостоятелен, чтобы можно было говорить о нем как о достижении английского кино и о его героях как о современных характерах, созданных средствами киноискусства.

На первый взгляд история Джо Лэмптона, провинциального юноши, приехавшего из убогого Дафтона в процветающий Уорнли в поисках счастья, может показаться слишком знакомой. Мы уже не раз встречали в литературе этих молодых провинциальных честолюбцев, отправляющихся на поиски своего «места наверху» и вооруженных в борьбе с целым светом одними лишь преимуществами энергии, ума и привлекательной наружности.

Отношения Джо Лэмптона с двумя женщинами—Сьюзен Браун, дочерью местного заправилы, брак с которой сулит ему скорое достижение цели, и с Алисой Эйсджил, которой нечего предложить ему кроме своей любви,—действительно могут привести на память стендалевского Жюльена Сореля, бальзаковского Люсьена Шардона, мопассановского Жоржа Дюруа и драйзеровского Клайда Гриффита, как пишет о том в своей статье «Дух времени и свет экрана» Д. Писаревский («Искусство кино», 1959, № 10). Сходство ситуаций бросается в глаза. И пусть Джо Лэмптон не стреляет в свою возлюбленную, подобно Жюльену Сорелю, не топит ее в озере, как Клайд Гриффит,— но он оказывается причиной самоубийства Алисы Эйсджил.

И однако—неужели все в этой картине так безнадежно традиционно? Действительно ли история Джо Лэмптона не несет в себе ничего нового по сравнению с его предшественниками? Что же в таком случае дает право английскому критику Пенелопе Хустон надеяться, что появление «Места наверху», при всех несовершенствах этого фильма, станет столь же критической датой в английском кинематографе, как постановка «Оглянись во гневе» в театре и выход в свет «Счастливчика Джима» в литературе?

«Молодой человек XIX столетия» прошел сложный путь эволюции в романах Стендаля, Бальзака, Мопассана. Сходство ситуаций не мешает Люсьену Шардону отличаться от Жюльена Сореля, а Жоржу Дюруа—от них обоих. Их различие—это различие времени, их породившего.

И молодой человек середины XX века в той же классической коллизии, которая не раз повторялась и, может быть, не раз еще повторится и в искусстве и в жизни, уже не тот, что его литературные предшественники. Он гораздо дальше от них и гораздо ближе к своим современникам—Джимми Портеру, Счастливчику Джиму, Чарльзу Ламли.

Вспомним, как кончается роман Мопассана. «Церковь была полна народу,— все вернулись на свои места, чтобы посмотреть, как пройдут новобрачные. Дю Руа шел медленно, уверенным шагом, высоко закинув голову и устремив взгляд в лучезарный проем церковных дверей. По его телу пробегал холодок—холодок безграничного счастья. Он никого не замечал. Он думал только о себе». И самый конец: «Перед его глазами... носился образ г-жи Марель, поправлявшей перед зеркалом свои кудряшки, которые, пока она лежала в постели, всегда развивались у нее на висках».

В последних кадрах фильма «Место наверху» роскошное авто увозит прочь Джо Лэмптона и его юную супругу, бывшую мисс Сьюзен Браун, из пышной и мрачной церкви, где происходило венчание. По щеке Джо сползает длинная, усталая слеза. Завтра начнется его «счастливая», его богатая жизнь. Но того Джо Лэмптона, который мог бы радоваться этой жизни и быть счастливым, уже не существует. «Не то, чтобы я уже был мертв, просто я начал тогда умирать»,— говорит о себе спустя десять лет герой романа.

Роман написан в форме исповеди Джо Лэмптона. Авторы фильма отказались от взволнованного автобиографического комментария Джо и резче подчеркнули социальные мотивы романа в сюжете фильма в надежде, что суховатая, четкая логика действия сама подскажет зрителю нужные обобщения.

В этих целях авторы фильма свободно распоряжаются материалом романа. Так появились несуществующие в книге сцены в церкви и в авто, заключающие картину. На первый взгляд они повторяют финал мопассановского «Милого друга». По смыслу же они прямо противоположны ему.

Молодой человек XIX столетия погибал, если противопоставлял себя буржуазному обществу. Он торжествовал победу, если умел без остатка слиться с обществом. Жорж Дюруа знаменует собой тот этап развития этого героя, когда на смену мятежному плебею посленаполеоновской поры, мечтавшему покорить общество, приходил предприимчивый мелкий буржуа Третьей республики, мечтавший всего лишь стать крупным буржуа. Жорж Дюруа—плоть от плоти того общества, по ступеням которого он так уверенно поднимается во всеоружии своей крестьянской жадности и победительных усов. Выходя из собора под руку со своей Сюзанной и вспоминая о кудряшках госпожи де Марель, он получает все, что хотел и мог получить от жизни. Выходя из собора под руку со своей Сьюзен и думая о смерти Алисы, Джо Лэмптон чувствует себя банкротом.

Иронический штрих: наивная молодая жена, принесшая ему миллионы и душевное опустошение, уверена, что ее муж проливает слезы радости. На самом деле это слезы последней душевной боли. Они не только о погибшей любовнице, но и о нем самом, Джо Лэмптоне, о его душе, разбившейся в той же автомобильной катастрофе, что и смертное тело Алисы Эйсджил.

Старая, классическая коллизия буржуазного общества поворачивается в новых исторических условиях новой стороной. Прежде смысл конфликта был в достижении успеха, в борьбе за него. Теперь для героя в конце концов оказывается дискредитированной сама цель, сам успех. Даже если он не отказывается от него добровольно и с самого начала, как

**Симона Синьоре и английский режиссер Джек Клейтон на съемке фильма «Место наверху»**

Чарльз Ламли, и не уклоняется, как Счастливчик Джим. Даже если он ведет себя по всем правилам буржуазной игры.

Нет, Джо Лэмптон не уведет свою жену, подобно Джимми Портеру, герою пьесы «Оглянись во гневе», из круга респектабельной родни на чердак, в ту самую «мансарду», которую по недоразумению поставили в заглавие фильма. Он займет свое «место наверху», завоеванное такой дорогой ценой. Но для него одинаково далеки и Дафтон, куда ему уже никогда не вернуться, и Уорнли, где он всегда будет чувствовать себя чужим. Его драма—это та же драма, которая в разных вариантах отразилась в первых романах Эмиса и Уэйна и в первой пьесе Джона Осборна.

Авторы фильма недаром нашли предлог ненадолго вернуть своего героя в Дафтон. Все прошлое Джо воплощено в нищем и грязном рабочем Дафтоне. Но новый Джо Лэмптон в своем элегантном костюме кажется безнадежно чужим на узких мощеных улочках, где поперек развешано белье и бродят похожие на беспризорных дети. Он чужой для трущобной девочки, играющей в развалинах дома, разбитого бомбой. Он чужой в тесной и бедной квартирке своей тетки, среди странных зверей, которых любит на досуге мастерить его дядя, хотя одну такую собаку, как знак прошлого, он привез с собой в Уорнли.

«Ищи девушку своего круга»,— благоразумно советует ему тетка. А немного спустя, когда, узнав о смерти Алисы, он напьется в первом попавшемся

кабаке и пристанет к первой попавшейся девице, ее парень скажет ему ту же фразу: «Ищи себе девушку в своем кругу, а к нашим не приставай».

А какой, собственно, его круг? Он отвергает убожество и грязь Дафтона так же, как дурацкую чванливость, высокомерие и пошлость респектабельных хозяев Уорнли. Он может проникнуть в их круг, но он не может стать таким, как они. Даже тогда, когда душа его умерла.

Подобно героям Осборна и Уэйна, он остается фатально одиноким.

Таков замысел фильма, и вот почему при всей видимой традиционности коллизии здесь можно говорить о серьезной попытке английского кинематографа создать современный конфликт и современный характер.

К сожалению, многое в фильме так и осталось замыслом, который можно легко прочитать по ясно и четко прочерченным сюжетным мотивам (вроде этой неоднократно повторенной фразы о «своем круге»), но который далеко не везде нашел столь же полноценное выражение в художественной ткани картины. Порой сюжетные линии кажутся здесь слишком уж оголенными, а контраст двух миров, между которыми оказался герой, выглядит слишком уж манекенно-наглядным.

Прежде всего не удался сам образ Уорнли. А Уорнли для героя Брейна не просто географическая точка, на которой он решил остановить свой выбор. Это город его мечты, и его надо завоевать. Это целое понятие, столь же определенное, как и Дафтон, город его детства. Но Уорнли в картине довольно нейтральное место действия.

Изобразительному решению фильма (оператор Фредди Френсис, художник Ральф Бринтон) не хватает той органичности и целостности стиля, которая так привлекала в режиссерской работе Тони Ричардсона (спектакль «Оглянись во гневе»). Из двух одинаково важных компонентов этого стиля, определяемого в английской критике как «поэтический натурализм», фильму больше свойствен натурализм и порой не хватает поэзии.

Несомненное достоинство исполнения Лоуренса Гарви в том, что он играет не просто героя-любовника, что было бы так заманчиво в этих обстоятельствах. Он не боится черт характерности, не боится сделать своего Джо Лэмптона неловким, смешным в какие-то минуты. Его скованность в непривычной обстановке светского любительского кружка, где он знакомится с Сьюзен и Алисой, его плебейская гордость и чувство собственного достоинства в столкновении с откровенной наглостью жениха Сьюзен Джека говорят о его прошлом больше, чем биографические справки.

Однако при всей добросовестности и реалистической точности игры актеру недостает того воодушевления и протеста, которые сделали из Джимми Портера в исполнении Ричарда Паско не только живое человеческое лицо, но и совершенно новый современный характер.

Здесь преимущество на стороне героя романа. Герой Лоуренса Гарви, достаточно красивый, лишен того знаменитого лэмптоновского обаяния, на которое не раз обращает внимание автор романа. Я думаю, что природа этого обаяния в глубине и искренности его чувств, как бы они ни были коротки.

В самом деле, Джо Лэмптон вовсе не злодей и даже не убежденный искатель богатства, подобно Клайду Гриффиту. Он стремится к буржуазному образу жизни и презирает его.

Актеру не удалось передать сложность внутреннего мира героя, который в своей погоне за успехом гораздо чаще бывает пассивной игрушкой обстоятельств, чем их хозяином. Лоуренс Гарви в лучшем случае добросовестно показывает Джо Лэмптона, а не раскрывает его изнутри.

Это в какой-то степени объясняет тот упрек в традиционности, которым встретила фильм наша критика. Ведь актер больше демонстрирует нам некрасивые и непоследовательные поступки своего героя, нежели объясняет его истинную психологию. Для англичан роман (как это нередко бывает и с нашими экранизациями), вероятно, проливает дополнительный свет на героя фильма.

«Мятежный негерой пятидесятых годов»—остроумно назвал Джо Лэмптона английский критик. Этой «мятежности» не хватает актеру для создания характера в полной мере типического.

Единственный такой характер в этом хорошем (но редко поднимающемся над уровнем просто хорошего) фильме создала Симона Синьоре. Это заслуга актрисы, ибо в романе Алиса Эйсджил не занимает того места, какое она по праву заняла в фильме.

Две женщины входят в судьбу Джо Лэмптона. Сьюзен Браун во всем очаровании своей молодости и дорогих, но скромных туалетов. И Алиса Эйсджил—женщина далеко за тридцать, со всеми своими морщинами, несчастливой судьбой и душевной усталостью.

Я не берусь утверждать, что это было в замысле авторов картины, но Сьюзен Браун рядом с Алисой Эйсджил выглядит глупенькой простушкой. По-видимому, авторы фильма, заострившие все социальные мотивы романа, хотели сказать, что «первосортность» Сьюзен не в ней самой, а в ее богатстве. Если так, то они достигли желаемого впечатления, показав ее не только милой и ребячливой, но местами смешной в этой ребячливости. Это отлично оттеняет простую и строгую манеру, в какой играет Симона Синьоре.

Не побоюсь сказать, что Алиса Эйсджил—лучшая роль, в какой мы видели эту превосходную актрису. Она принесла с собой в фильм нечто гораздо большее, нежели та тема последней отчаянной и нежной любви начинающей стареть и несчастливой женщины, которая исчерпывает образ Алисы в романе. Она играет не любовь, а жизнь—всю жизнь этой женщины, все ее разочарования и поражения, ее нерастраченные душевные силы, ее женскую мудрость, и женскую горечь, и выстраданную правду—все, вложенное в эту последнюю любовь. На этот раз Симона Синьоре отказалась от интригующей загадочности, прежде сопутствовавшей ей во многих фильмах. И разгадка оказалась проще и лучше загадки.

О героине Симоны Синьоре также можно говорить как о современном характере хотя бы потому, что и она принадлежит к тем, кто напрочь отверг буржуазные иллюзии своего круга.

Скучающая женщина, которая от скуки играет в любительском кружке, курит сигареты и пьет коньяк, легко и быстро—быстрее, чем он успел этого захотеть,— соглашается на связь с Джо Лэмптоном; скучающая, обеспеченная и развращенная женщина, хотя и сохранившая способность искреннего чувства,—такой может показаться Алиса Эйсджил невнимательному взгляду.

Но она курит, пьет и не знает куда себя девать так же, как курят, пьют и не знают куда себя девать герои Хемингуэя или Ремарка. Если Джо с его слишком ранней опустошенностью и душевной усталостью несет в себе черты поколения, назвавшего себя «разгневанным», то в ней мы угадываем черты поколения «потерянного».

Истинность человеческих чувств, не нуждающихся в покровах, мужество прямо глядеть в глаза жизни—и есть то, что принесла в этот фильм Симона Синьоре.

Ее героиня не скрывает своих морщин, не старается приукрасить их косметикой. И точно так же не скрывает она своих чувств, не пытается украсить их кокетством, хотя она на добрых десять лет старше своего возлюбленного. Она проста и откровенна в своей любви, в своих чувствах и мыслях. Жизнь научила ее ценить лишь настоящие ценности, и она уже не хочет никаких недомолвок и обманов.

Ей кажется оскорбительным ханжеством бессмысленная вспышка ревности Джо к тому, что когда-то она была натурщицей. Мало ли кем ей довелось побывать на своем беспокойном веку, пока она не стала обеспеченной и несчастливой женой своего богатого мужа...

Героиня Симоны Синьоре знает, быть может, еще меньше, чем Джо Лэмптон, как надо жить и какой путь избрать. Она несчастлива и неудовлетворена, жизнь ее прошла бессмысленно, и итог неутешителен. Сигарета, рюмка коньяку, участие в любительском кружке—все, чтобы забыться. Но это до тех пор, пока она не встретила Джо.

А встретив его, Алиса понимает: она больше не хочет лжи, подлости, респектабельного обмана. Она не хочет неполноты чувства и взаимного притворства. Недаром Джо Лэмптон говорит ей: «Ты смелая». Очень смелая, слишком смелая и откровенная для всей этой буржуазной жизни с ее системой условной морали и общепринятой лжи.

Она принадлежит к той части «потерянного поколения», которая, утратив всякий общественный идеал, сумела сохранить верность любви и дружбе, человеческому достоинству и мужеству—свой безнадежный, но упорный стоицизм.

Все это она отдала Джо Лэмптону и тогда, когда отправилась с ним в загородный коттедж (эта короткая, не лишенная улыбки идиллия под проливными дождями принадлежит к числу лучших эпизодов фильма), и тогда, когда, пренебрегая всеми возможными последствиями, дала согласие стать его законной женой.

И вот радость, с какой она встречает уже в городе своего жениха (смешно и весело!), и его сухие слова. Он женится на Сьюзен Браун, Сьюзен в положении, муж Алисы не дает ей развода, и выхода нет.

В эту минуту для нее кончается все. Она принадлежит к тому поколению, которое еще способно на трагедию.

Ее последний одинокий вечер в баре и последний молчаливый и внимательный взгляд в зеркало перед тем, как сесть за руль машины, которая привезет ее к смерти,— это тоже современное понимание трагического—трагического без позы, трагического без громких фраз.

То, за что Алиса Эйсджил заплатила жизнью, Джо Лэмптон оплачивает своей живой душой и слезой, скатившейся по щеке, когда он сидит в своей новой машине рядом с Сьюзен. Бесплодная горечь иронии и холодное одиночество—вот все, что осталось этому потомку Жюльена Сореля. Он был самим собой только с Алисой. Он потерял себя вместе с ней.

В картине есть много недостатков, может быть, их даже больше, чем достоинств. Но здесь английский кинематограф последних лет впервые вплотную приблизился к социальной теме и к современному герою. О «Месте наверху» можно повторить слова Олдриджа, относящиеся к Осборну и Шеле Дилэни: «Перед усталым взором нашего издерганного, угасающего общества предстанет новый Филдинг или новый Шоу; пока же молодые писатели подготовляют для него почву, и за это мы... должны быть благодарны».

М. Брандт

# Искусство маленькой страны

Датские фильмы были в числе первых, получивших широкое распространение в России. Еще в эпоху детства кинематографии, когда датская фирма «Нурдиск фильмс компани» выпускала километры кинолент, экспортировавшихся во все страны и принесших фирменной марке — белому медведю — мировую известность, датский артист Вальдемар Псиландер стал одним из любимцев русской публики. Эта связь продолжает существовать и в наше время. Так, та же «Нурдиск фильмс компани» несколько лет назад прислала в Советский Союз фильм, поставленный Астрид и Бьярне Хеннинг-Йенсенами, «Дитте—дитя человеческое» (по роману Мартина Андерсена-Нексе). Между прочим, фирма «Нурдиск фильмс компани»— одна из старейших кинокомпаний мира: она основана 6 ноября 1906 года.

В эпоху немого кино датская кинематография выдвинула артистов и режиссеров, оказавших существенное влияние на развитие мирового киноискусства. Я уже упомянул о большой популярности Вальдемара Псиландера. В Дании началась деятельность одного из крупнейших мастеров мировой кинематографии— режиссера Карла Т. Дрейера. В прошлом журналист, он начал свой путь в кино с работы киносценариста на небольшой кинофабрике в пригороде Копенгагена. В 1920 году Дрейер выступил как режиссер. Его первой работой был фильм «Президент». За ним вскоре последовал один из популярных фильмов того периода—«Страницы из книги Сатаны». В дальнейшем Дрейер большей частью работал на иностранных киностудиях, но время от времени ставил и датские фильмы.

Имя режиссера Лау Лауритцена не пользуется широкой популярностью за границей, но зато мировую известность получили два созданных им персонажа—Пат и Паташон. С участием этой пары режиссер поставил более тридцати веселых кинокомедий. Эти фильмы, пронизанные типично датским юмором, пользовались большим успехом у публики. Сейчас лучшие из них озвучены и по-прежнему делают полные сборы.

В Дании существуют пять кинокомпаний и некоторое число независимых продюсеров, не имеющих собственных студий, а также Государственный киноцентр, выпускающий главным образом короткометражные фильмы и являющийся в какой-то степени учебным заведением для подготовки молодых режиссеров.

В стране, население которой составляет около 4,5 миллионов человек, имеется около 500 кинотеатров. Лицензии на право содержания кинотеатров выдаются отдельным лицам (нередко это заслуженные мастера кино, артисты и режиссеры), органам местного самоуправления районов, на территории которых расположены кинотеатры, различным культурным организациям и, наконец, кинокомпаниям. Одно лицо или одна организация не могут владеть более чем одной лицензией.

Всего несколько лет назад содержание кинотеатра в Дании было очень прибыльным делом. Но за последние годы картина изменилась. Кинотеатры облагаются большим налогом (хотя для проката отечественных фильмов существуют некоторые льготы; например, владельцу кинотеатра возвращается значительная часть налоговых сумм, если он демонстрирует датские фильмы). Это обстоятельство, а также стремительное развитие телевидения подорвали экономическое положение кинотеатров. Это особенно относится к маленьким кинотеатрам,— более крупные и благоустроенные оказываются в лучшем положении.

Средствами кинофонда, выросшими с годами до значительных размеров, распоряжается государство. Они используются на различные культурные цели и частично возвращаются в кинематографию. В частности, некоторые молодые кинорежиссеры и кинодраматурги получают стипендии. Значительные суммы расходуются на субсидирование датского театра и в первую очередь областных гастрольных театров, расположенных в трех крупнейших после Копенгагена городах: Орхусе, Оденсе и Ольборге.

В кинотеатрах Дании демонстрируются картины разных стран мира. Наши зрители видят много американских, немецких, английских, итальянских и французских фильмов. Кроме того, мы ввозим немало картин из Швеции и Норвегии, которые близки нам по языку, а также фильмы из Китая, Японии, Индии, Югославии, Польши, Финляндии, Австрии, Мексики и многих других стран. Датские зрители знакомы и с советской кинематографией. В прошедшем сезоне на датских экранах можно было увидеть «Сорок первый», «Дон-Кихот», «Летят журавли» и «Тихий Дон».

Два последних фильма пользовались особым успехом и шли в течение довольно долгого времени в двух лучших кинотеатрах Копенгагена. В нынешнем сезоне датчане будут иметь возмож-

ность посмотреть «Оттело» и «Судьбу человека». Почти все фильмы идут в оригинальном варианте с титрами на датском языке. Исключение составляют, однако, советские фильмы по произведениям Шекспира—«Двенадцатая ночь» и «Оттело», которые дублированы на английский язык ведущими английскими артистами — исполнителями шекспировских ролей.

Датские кинематографисты объединены в организации, обладающие полномочиями для ведения переговоров с властями. Самая большая из них — «Объединенное представительство кинотеатров Дании», которая защищает интересы владельцев кинотеатров. Этот союз издает ежемесячный журнал «Биограф-Бладет». Существует также «Союз кинопрокатчиков» и «Союз кинопродюсеров».

«Союз датских артистов» состоит не только из артистов кино. В такой маленькой стране, как Дания, артисты не могут жить исключительно за счет кино: их кормит главным образом театр, а выступления в кино, на радио и по телевидению составляют для них побочное занятие. Со своей стороны кинофонд оказывает большую поддержку театрам: датская кинематография не могла бы существовать, если бы не театры, которые дают актерам необходимую профессиональную подготовку и основной заработок.

Рассказывая о нашей кинематографии, нельзя не упомянуть о Датском кинематографическом музее, созданном писателем Ове Брусендорфом. Под его руководством этот музей постепенно стал одним из ведущих в Западной Европе. Он имеет солидный архив датских и иностранных фильмов, многие из которых регулярно демонстрируются в кинотеатре при музее. Кроме того, музей издает журнал «Косморама», во многом способствующий развитию художественного вкуса зрителей. Он, в частности, пропагандирует фильмы, которые из-за их непривычной для датчан формы и художественного своеобразия вряд ли стали бы демонстрировать владельцы обычных кинотеатров, руководствующиеся коммерческими соображениями.

В Дании ежегодно выпускается примерно двадцать художественных фильмов. Качество их очень различно. Небольшие размеры страны и постоянно растущие издержки производства обусловливают выпуск немалого количества развлекательных фильмов. Значительную часть этой кинопродукции составляют фарсы, легкие народные комедии из сельской жизни по романам чрезвычайно популярного в Дании писателя Мортена Корка (его именем назван целый жанр в датской кинематографии). Производство подобных фильмов необходимо как экономический фундамент для работы над более серьезными произведениями.

**Джимми Стерман в роли Пау**

Среди двух десятков «коммерческих» фильмов последнего времени можно найти три-четыре фильма на большие социальные темы, экранизацию пьесы, сюрреалистический фарс сатирического содержания и экранизацию романа одного из датских писателей молодого поколения.

За последние годы в датской художественной кинематографии выдвинулось несколько талантливых режиссеров, прежде работавших над короткометражными фильмами. Среди них Астрид и Бьярне Хеннинг-Йенсены, поставившие «Дитте—дитя человеческое»— фильм, который считается одним из лучших датских кинопроизведений, а также Йорген Росс, поставивший короткометражный фильм «Отдых под открытым небом». После фильма «Дитте— дитя человеческое» Астрид и Бьярне Хеннинг-Йенсены поставили фильм «Кристинус Бергман» по роману норвежского писателя Артура Омре и детский фильм «Палле один на свете», получивший несколько международных премий.

Как уже было сказано, Карл Т. Дрейер — редкий гость на датских студиях. Однако среди небольшого

количества фильмов, созданных Дрейером в Дании, есть и такие, которые можно считать значительными творческими удачами режиссера.

В 1943 году он поставил для кинокомпании «Палладиум» картину «День гнева» на сюжет норвежской народной драмы—о преследовании ведьм, а в 1954 году для той же компании — фильм «Слово» по пьесе одного из крупнейших датских драматургов Кая Мунка, убитого фашистами во время оккупации Дании.

Обе эти картины — типичные детища своего создателя: они отличаются медленно, но напряженно развивающимся сценическим действием. «Слово» получило первую премию на фестивале в Венеции.

Фильмы, достойные упоминания, создали за эти годы и другие датские режиссеры. Иохан Якобсен поставил фильм «Восемь аккордов», получивший в 1944 году Почетное кольцо Датского кинообщества. Фильм состоит из восьми эпизодов, представляющих единое целое. Следует назвать и такие картины Якобсена, как «Солдат и Иенни»— историю трагической любви и в особенности «Три года спустя»— фильм о суде над нацистами и их пособниками. В этой последней картине получает дальнейшее развитие тема, которую Иохан Якобсен начал разрабатывать в «Невидимом войске»— фильме, повященном датскому движению Сопротивления. Недавний фильм Иохана Якобсена, ставшего теперь и продюсером своих картин, «Чужой стучится в дверь» рассказывает историю любви молодой женщины к человеку, который, как потом выясняется, был убийцей ее мужа. Этот фильм в котором участвуют лишь два главных действующих лица и одно второстепенное, привлек внимание смелостью некоторых художественных приемов, и полученная им премия датской кинокритики представляется мне вполне заслуженной.

Лау Лауритцен-младший наряду с чисто коммерческой продукцией выпускает и подлинно художественные фильмы, притом нередко на социально острые темы. Некоторые из них можно считать удачами датской кинематографии. Таковы, например, фильмы «Кафе «Парадиз»— о проблеме алкоголизма и «Опасная молодежь»—о жизни молодежи крупных городов. Однако наиболее значительны среди произведений Лау Лауритцена два фильма, снятые им совместно с замечательной датской актрисой Бодиль Ипсен, которая и до этого уже некоторое время работала в качестве режиссера в Королевском театре и в кино. Это «Красные луга» (1945)—фильм, посвященный движению Сопротивления в Дании, и «Стоит на страже датский моряк» (1948)—о службе датских моряков во флоте союзных войск. Фильм «Красные луга» демонстрировался с большим успехом в ряде стран и был удостоен премии на фестивале в Канне.

Из режиссеров более молодого поколения, кроме Йоргена Рооса, о котором уже говорилось выше, можно упомянуть Эрика Баллинга, являющегося одновременно директором кинокомпании «Нурдиск фильмс компани». Сначала он ставил развлекательные комедии, а затем перешел к картинам более серьезного содержания. Первой из них была «Кивиток» («Житель гор»)— драма из жизни гренландцев, завоевавшая широкую международную популярность. Этим летом Баллинг выезжал на Фарерские острова, чтобы снять там фильм «Вера, надежда и колдовство».

Среди режиссеров-женщин следует назвать молодую Аннелисе Ховманд, поставившую детский психологический фильм, а также кинокартину, изображающую жизнь Копенгагена в конце прошлого века.

В завершение этого краткого очерка о датской кинематографии я хочу рассказать об одном из ее последних и, как мне кажется, значительных произведений.

В 1918 году в Дании вышла детская книга, которой суждено было стать любимой книгой трех поко-

**Пау и браконьер Андерс (артист Эдвин Адольфсон)**

лений. Эта книга—«Пау». Автором ее был учитель Торри Гредстед.

«Пау» представляет материал, словно специально предназначенный для кино, и приходится только удивляться, что книга до сих пор не была экранизирована.

Торри Гредстед вряд ли особенно раздумывал над расовой проблемой, как мы ее теперь понимаем. Он не был свидетелем нацистских гонений на евреев или сохранения расовых различий в США и особенно в Южной Африке. Но, будучи моряком, он много ездил по свету, вращался среди самых различных людей, и это дало ему возможность хорошо понять, что такое расовая нетерпимость.

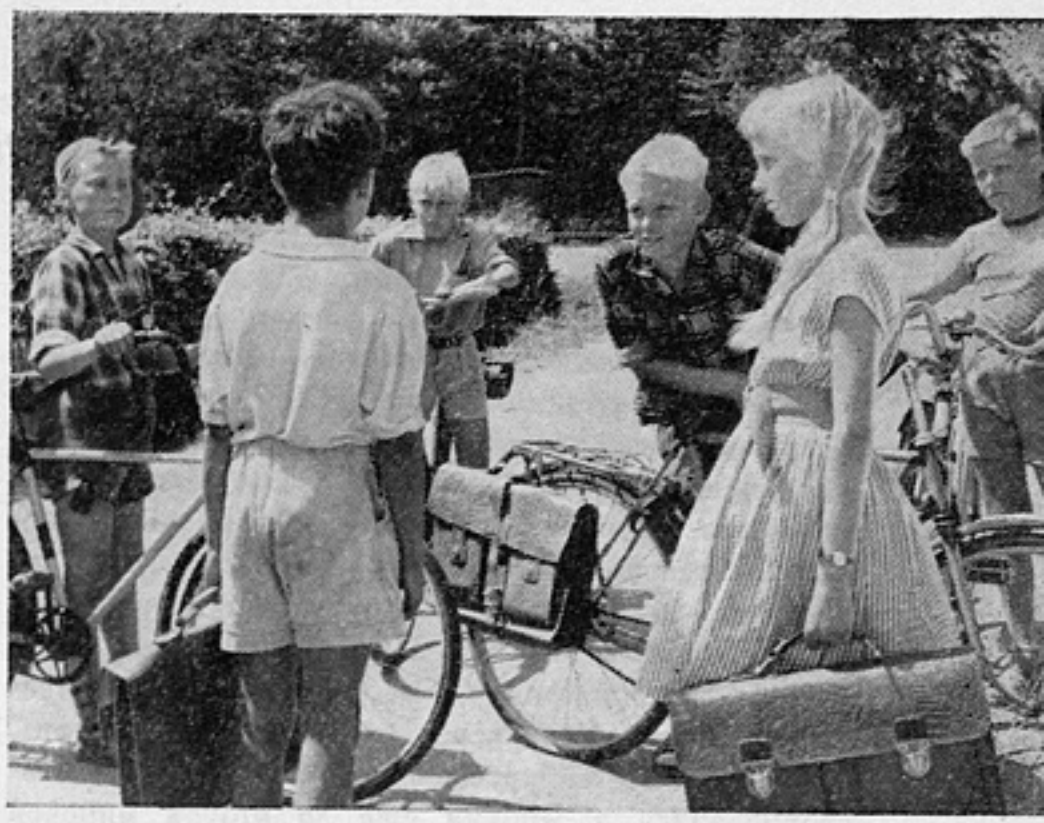
Книга начинается с рассказа об отце Пау — датском моряке, живущем в девственных лесах Южной Америки вместе с индийской женщиной, родившей ему сына, которого назвали Пау. Родители умирают, и Пау попадает в Данию, в типичную датскую деревню, где он впервые сталкивается с жизнью за пределами девственного леса. Его судьба оказывается нелегкой. Деревенские школьники называют его цыганенком, дразнят, издеваются над ним. В конце концов Пау не выдерживает и убегает в лес. Там он живет сначала один, а потом встречает скрывающегося в лесах браконьера, с которым у него завязывается крепкая дружба.

Таков в основных чертах сюжет книги Торри Гредстеда.

Примерно восемьдесят процентов всех съемок «Пау» проводились на натуре, в окрестностях провинциального городка Нестведа, где можно найти красивейшие уголки датской природы. Много месяцев провела киноэкспедиция в этом маленьком городке, стараясь добиться необходимого для съемок этого фильма контакта между животными и юным артистом, выбранным для исполнения роли Пау.

Астрид и Бьярне Хеннинг-Йенсены искали нужного им мальчика почти по всей Европе, пока не встретили его в небольшом голландском городке Арнеме. Его зовут Джимми Стерман, мать его голландка, отец родом из Вест-Индии. Режиссеры узнали, что одиннадцатилетнему Джимми у себя в школе пришлось встретиться с теми же трудностями, что и Пау.

Удивительно, с какой быстротой ребенок усвоил чужой язык, существенно отличающийся от его родного. Когда он приехал в Данию, он говорил только по-голландски, но уже через месяц понимал и бегло говорил по-датски. Говорит он с акцентом, придающим его исполнению еще большее очарование и правдоподобие.



Кадр из фильма «Пау»

Роли остальных главных действующих лиц в фильме исполняются ведущими датскими артистами, в том числе актерами лучшего в стране Королевского театра в Копенгагене, а роль друга Пау, браконьера Андерса, исполняет один из наиболее известных шведских артистов—Эдвин Адольфсон.

Постановку осуществляет Астрид Хеннинг-Йенсен. Это будет ее первый цветной художественный фильм. Съемки производит выдающийся оператор Хеннинг Бендтсен, который и раньше снимал фильмы Астрид и Бьярне Хеннинг-Йенсенов, а также работал над фильмом Карла Т. Дрейера «Слово».

Астрид и Бьярне Хеннинг-Йенсены пишут в предисловии к сценарию: «Действие этого фильма не вполне совпадает с действием романа. Мы не можем в наше время рассказывать о мальчике в духе того изречения, которое Торри Гредстед сделал эпиграфом к своему произведению: «... Все, что было в лесу,— хорошо, а все, что вне леса,— плохо».

Но мы использовали основной сюжет книги. Сюжет важный и значительный. Сегодня, может быть, более важный, чем раньше...».

# Открыть путь „Броненосцу „Потемкину“

*Письмо из Токио*

Фильм «Броненосец «Потемкин» впервые попал в Японию, по-видимому, еще в 1927 году. Однако никаких возможностей для показа этого отличного фильма широкой публике в то время не существовало, ибо Япония находилась под полным контролем империалистов, и цензура категорически запрещала как ввоз, так и демонстрацию подобных революционных фильмов. Правда, некоторые советские фильмы (например, «Веселые ребята», «Путевка в жизнь», «Турксиб», «Генеральная линия», «Снайпер», «Петербургская ночь» и другие) демонстрировались в Японии еще до второй мировой войны.

После капитуляции Японии в 1945 году в страну было ввезено более тридцати советских полнометражных художественных фильмов. Однако львиная доля импортных лицензий приходилась на американские фильмы. Некоторые критики уже тогда мечтали о фильме «Броненосец «Потемкин», но осуществить эту мечту удалось лишь значительно позже.

В октябре 1957 года эти же самые критики рекомендовали «Броненосец» импортной компании «Докурицу эйга», занимавшейся также прокатом кинокартин независимых прогрессивных японских продюсеров. Компания не согласилась с рекомендацией группы прогрессивных критиков, выдвинув в качестве единственного аргумента невозможность извлечения какой-либо коммерческой выгоды. Однако поклонники фильма «Броненосец «Потемкин» были уверены, что ему в Японии обеспечен успех.

Позже это предложение было передано другой компании, занимающейся прокатом советских фильмов—«Чоу эйга боэки компани». Президент компании А. Хошино проявил к нему большой интерес. Он немедленно обратился к «Совэкспортфильму» с просьбой прислать копию «Броненосца «Потемкина» для просмотра в Токио. Просьба была удовлетворена, и первый просмотр был проведен в небольшом зале в Токио вскоре же после прибытия ленты. Присутствующие были буквально потрясены увиденным.

Люди, боровшиеся за ввоз в Японию фильма «Броненосец «Потемкин», знали, что некоторые полнометражные фильмы можно было ввезти в страну после того, как их делили на две серии.

Поэтому и «Броненосец» было решено разделить на две короткометражные серии. После получения разрешения на ввоз обеих серий, они должны были демонстрироваться как один полнометражный фильм.

Министерство финансов, контролирующее импорт фильмов, приняло заявление компании «Чоу эйга боэки» после того, как фильм был назван «Потемкин»—часть первая» и «Потемкин»—часть вторая». Однако совершенно неожиданно возникло новое препятствие. Правительство указало, что именно этот фильм нельзя делить на две серии. А министерство финансов разработало новые правила для короткометражных фильмов, в соответствии с которыми запрещался импорт любых кинопроизведений с политическим содержанием. Все это было явно направлено на предотвращение ввоза в страну «Потемкина».

Сторонники фильма со вали совещание киноработников и кинокритиков, а также членов так называемых «кружков кино» и решили доставить в Японию хотя бы один экземпляр фильма. Наиболее удобным было бы не возвращать ту ленту, которая была в распоряжении Ассоциации кинорежиссеров Японии. Были приняты необходимые меры, и указанная Ассоциация получила экземпляр фильма в качестве подарка от Советского Союза.

Сторонники фильма должны были позаботиться об организации просмотра этого фильма по всей Японии. Они прежде всего решили устроить во всех округах показ «Потемкина» с помощью организации кинозрителей.

15 декабря 1958 года в Токио состоялось первое заседание «Общества по ускорению показа фильма «Броненосец «Потемкин». Теперь это Общество существует не только в Токио, но и в других районах страны. Несмотря на противодействие правительства, вновь созданное Общество получило еще один экземпляр фильма и начало подготовку к его демонстрации по всей Японии.

Фильм был снабжен японскими субтитрами, была выпущена брошюра, посвященная фильму и его автору Эйзенштейну. Теперь Общество стремилось добиться не только показа фильма «Броненосец «Потемкин», но и ознакомления широкой публики с другими хорошими фильмами, которые не ввозились в нашу страну по коммерческим или политическим причинам. Участники движения обнаружили, что

существует много ценных фильмов, которые необходимо показать трудящимся. Поэтому Общество вступило в контакт с профсоюзами и кинокружками. К деятельности Общества было привлечено внимание журналистов, о нем стали писать многие газеты и профсоюзные органы.

Первая демонстрация фильма «Броненосец «Потемкин» для широкой публики состоялась 21 февраля 1959 года в Иокогаме. Затем состоялось пять сеансов в общественных залах в Токио. В апреле для этой же цели в течение месяца использовалось несколько токийских кинотеатров. Во всех этих случаях на просмотрах присутствовали только члены Общества. Но число их увеличивается с каждым днем, и фильм демонстрируется теперь в таких больших городах, как Осака, Киото и Кобэ. «Потемкина» просмотрели сотни тысяч зрителей.

Сейчас члены Общества думают над тем, чтобы создать систему независимого проката некоторых иностранных фильмов, которые игнорируются кинопрокатными компаниями. Одновременно с этим необходимо поощрять независимые постановки японских режиссеров, создающих такие фильмы, как, например, «Дети Хиросимы». В настоящий момент Общество намерено организовать демонстрацию фильмов «Дневник Анны Франк», «Соль земли», «Ночь и туман».

**М. ИВАБУЧИ**

***По страницам зарубежной печати***

# Росселини разоблачает

Передовые деятели итальянской кинематографии уже не первый год борются за свободу кино от прямой и косвенной цензуры, от произвола продюсеров и «опеки» правительственных органов, инспирируемой христианско-демократической партией.

Непосредственно после окончания XX Венецианского международного кинофестиваля режиссер Роберто Росселини, разделивший с Марио Моничелли большую премию «Золотой лев», обратился с открытым письмом к министру Тупини, возглавляющему недавно созданное министерство спорта, туризма и зрелищ. Текст своего письма Росселини передал для распространения агентству «Италия». Однако агентство свело это письмо к нескольким строчкам. Более полный текст письма опубликовала газета «Унита» под заголовком «Росселини разоблачает политику христианских демократов в области кино».

Росселини заявляет, что от будущей деятельности министерства во многом зависит, должна ли будет кинематография «по-прежнему переносить гнетущий бюрократический контроль, способный лишь затормозить, а то и вовсе парализовать любую инициативу... Новому министерству предстоит решить, на каком положении будет в дальнейшем находиться кино: следует ли его рассматривать как явление искусства и культуры или лишь как жалкое средство оглупления масс, наравне с телевидением, за состояние которого государство несет всю тяжесть ответственности».

«Утверждая это, синьор министр,— продолжает Росселини,— я хочу не только подчеркнуть ответственность, которую Вам предстоит взять на себя, но и обратить Ваше внимание на дискриминацию и давление, на ошибочные решения, которые, по общему мнению, следует отнести за счет Главного управления зрелищами...

В органах Главного управления зрелищами наибольший вес всегда имели точка зрения и воля продюсеров, а не творческих работников кино, несмотря на то, что именно эти последние выражают интересы искусства и культуры, то есть интересы дела, а следовательно, и общенациональные интересы».

Все это привело к тому, подчеркивает далее Росселини, что «Главное управление насаждало дурные вкусы, аморальные взгляды и банальность».

Заканчивая свое письмо, Росселини требует, чтобы усилия творческих работников, направленные на подъем итальянской кинематографии, получили поддержку, а новое министерство исправило бы допущенные ошибки и содействовало принятию закона о кино, который должен положить конец произволу.

Открытое письмо Росселини было горячо поддержано кинематографистами самых различных направлений. К нему присоединились Федерико Феллини, Витторио Де Сика, Джузеппе Де Сантис, Карло Лидзани, Серджио Амедеи, Мауро Болоньини, Марио Камерини, Глауко Пеллегрини, Джанни Пуччини, Франческо Мазелли, Массимо Мида и другие.

Федерико Феллини заявил, что, как только ему

стало известно о письме, он тут же послал Росселини телеграмму, полностью солидаризируясь с ним.

Режиссер Глауко Пеллегрини, являющийся членом правления Итальянской ассоциации кинематографистов, также заявил о своей полной солидарности с Росселини. Недавно ассоциация представила новому министру меморандум, во многом совпадающий с письмом Росселини. Таким образом, требования, изложенные в письме, отражают не только личное мнение Росселини, но и точку зрения организации, объединяющей всех творческих работников итальянской кинематографии.

Карло Лидзани заявил: «Считаю, что письмо Росселини является кульминационным пунктом борьбы за оздоровление итальянского кино».

Режиссер Джанни Пуччини напоминает, что продюсеры давно включили Росселини в «черный список» и что фильм «Генерал делла Ровере» был создан, а затем и премирован в Венеции вовсе не благодаря, а вопреки бюрократическому руководству кинематографии. «Думаю, что не ошибусь,— говорит Пуччини,— если добавлю, что никогда прежде ни один значительный и подлинно художественный фильм не был поддержан теми, кто решает судьбы итальянского кино. Мы никогда не должны забывать, что наиболее решительное признание наших лучших фильмов каждый раз приходило из-за границы и что наши достижения были плодом тяжелой борьбы, которую пришлось выдерживать кинематографистам».

Джузеппе Де Сантис сказал: «Естественно и логично заявить: мы солидарны с Росселини. Но этого мало. Общими усилиями мы должны добиваться такого закона о кино, который не допустил бы повторения печальных явлений, характерных для нашей кинематографии начиная с 1949 года».

Газета «Унита» посвятила открытому письму Росселини специальную передовую статью, в которой говорится, что это выступление характерно для сегодняшнего настроения широчайших слоев итальянского общества; оно доказывает, что насущные вопросы кинематографии неотделимы от всей борьбы итальянского народа за свободу и демократию.

Клерикальная и правобуржуазная печать ответила на письмо Росселини потоком брани. Так, газета «Секоло», видимо, не имея возможности спорить по существу вопросов, поднятых Росселини, обливает его грязью, беспардонно искажая факты личной жизни талантливого режиссера.

# Французские газеты о „Судьбе человека"

Французские зрители и критики высоко оценили советский фильм «Судьба человека».

«Картина взволновала всех зрителей. Благодаря «Судьбе человека» можно сказать, что Неделя советского фильма уже имеет успех»,— заявила газета «Журналь де Диманш».

Известный кинокритик Симона Дюбрей писала в «Либерасьон»: «Прославленный актер Сергей Бондарчук не удержался от соблазна самому поставить фильм, в котором он исполняет главную роль... Гуманистическая значимость этого фильма очень велика. Он говорит о вере в человека и в свободу, о вере в свою родину, и его автор нигде не впадает в фанфаронство или дешевую умиленность».

Подобную же оценку дает в «Юманите» критик С. Лашиз. «Фильм рассказывает о судьбе простого человека по имени Андрей Соколов, родившегося для того, чтобы быть счастливым,— пишет Самуэль Лашиз.—Но война разрушила счастье Соколова. Бондарчук создал фильм, кинематографический лиризм которого удивительно сочетается с реализмом ситуаций. Это фильм актера в такой же степени, как и фильм режиссера... Новая техника съемок и прекрасный монтаж делают этот фильм одним из шедевров мирового кино».

«Фильмом «Судьба человека» Сергей Бондарчук выходит в первые ряды лучших кинорежиссеров мира,— так начинает Жорж Садуль статью в еженедельнике «Леттр франсэз». Подробно излагая содержание и основные идеи картины, Садуль подчеркивает:

«Герой фильма Шолохова и Бондарчука т и п и ч е н... Он знаменателен для своего времени и для своей среды. Будучи человеком глубоко советским, он в то же время воплощает в себе черты миллионов людей, которые в годы господства нацизма и войны жили, страдали, боролись или гибли в Западной Европе».

Многие рецензенты буржуазной печати, высказывавшие ряд критических замечаний по поводу «Судьбы человека», все же не скрывали, что они искренне взволнованы этим фильмом:

«Одно из самых потрясающих произведений, которое вы когда-либо видели» («Франс суар»). «Трудно удержаться от слез» («Пари пресс»).

«Осмелюсь думать, что чувства, руководившие Андреем Соколовым, более близки большинству зрителей, нежели низкие инстинкты, которыми непрестанно наделяют у нас киноперсонажей. Все-таки приятно хоть изредка встретить на экране человека.

достойного этого звания. Герой Сергея Бондарчука— один из таких людей»,— пишет критик влиятельной газеты «Монд».

Развивая эту же мысль о нравственных достоинствах фильма, Клод Мориак отмечает в «Фигаро литтерер»:

«Между этим человеком и ребенком в грузовике происходит возвышенная, достойная Чаплина сцена. Она вызывает слезы на глазах у всех, у женщин и мужчин. Бесполезно это скрывать. Этот человек лучше нас. Но был, однако, момент, когда и мы были на него похожи... Сравнивая «Судьбу человека» с пустотой, посредственностью и даже низостью многих других фильмов, воочию видишь, что́ в действительности представляет собой современная кинематография и чем она могла бы быть».

---

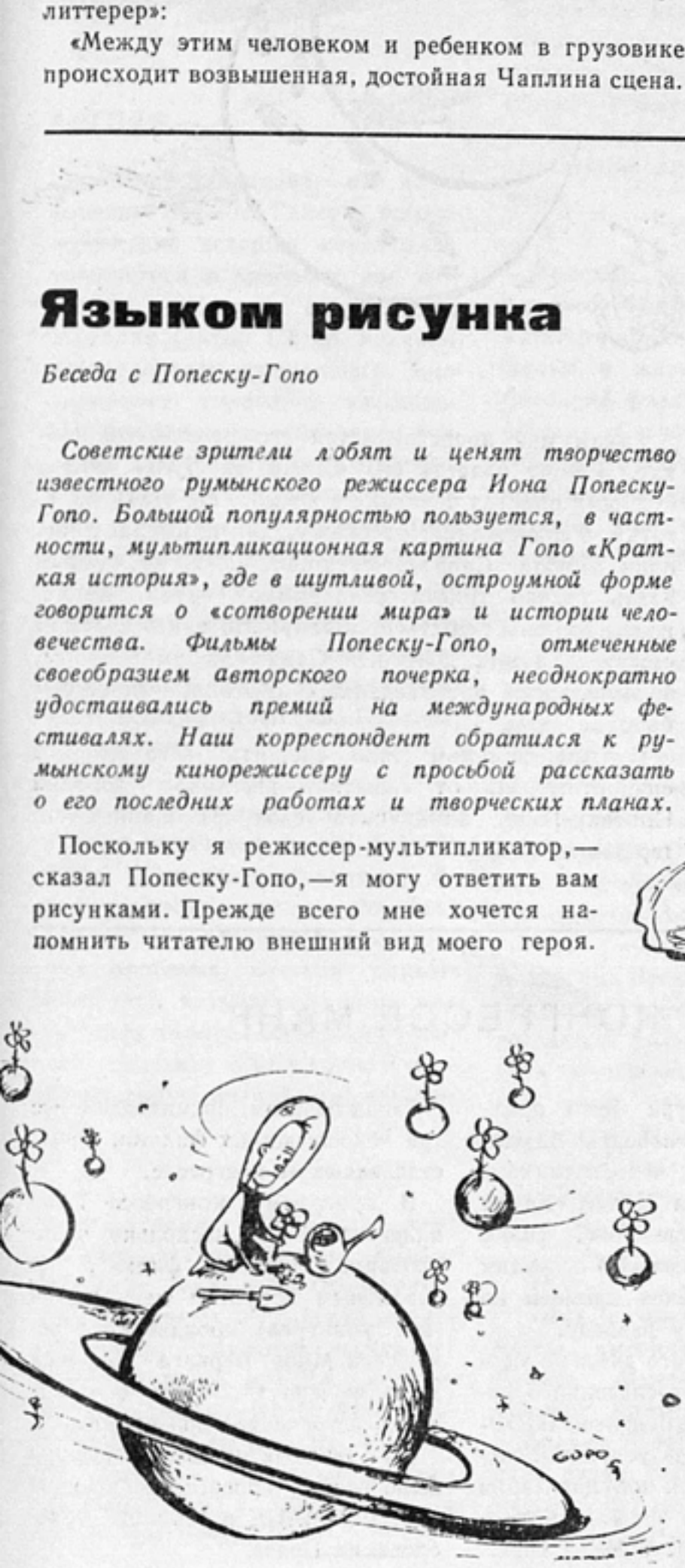
Интервью

# Языком рисунка

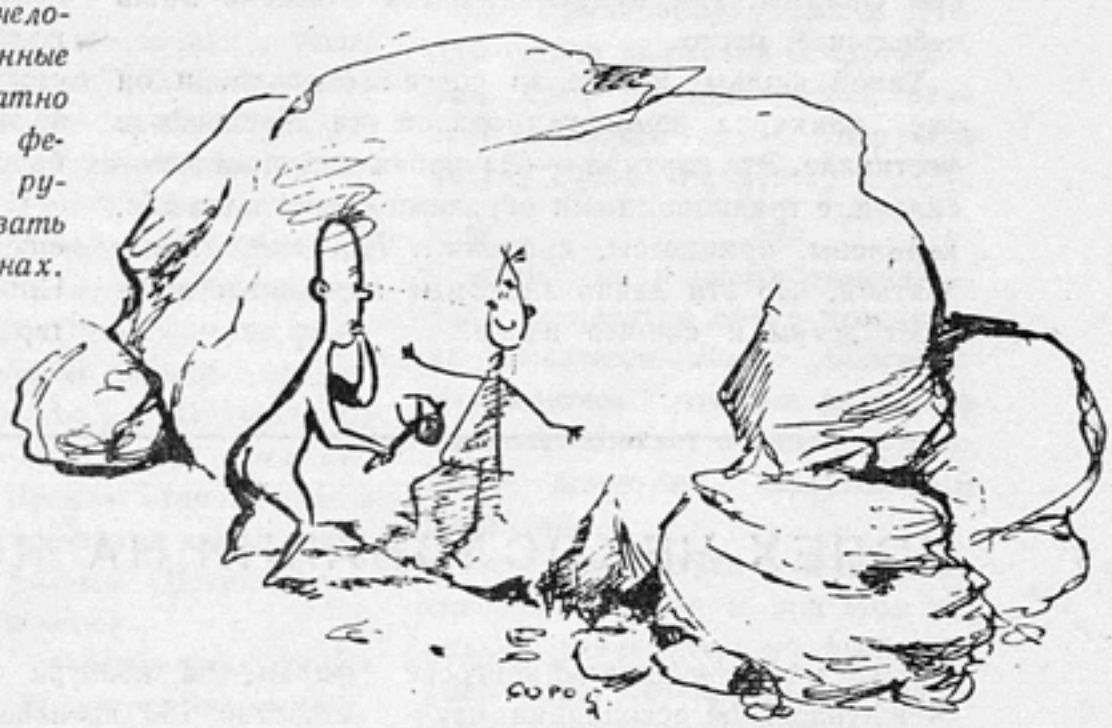
*Беседа с Попеску-Гопо*

*Советские зрители любят и ценят творчество известного румынского режиссера Иона Попеску-Гопо. Большой популярностью пользуется, в частности, мультипликационная картина Гопо «Краткая история», где в шутливой, остроумной форме говорится о «сотворении мира» и истории человечества. Фильмы Попеску-Гопо, отмеченные своеобразием авторского почерка, неоднократно удостаивались премий на международных фестивалях. Наш корреспондент обратился к румынскому кинорежиссеру с просьбой рассказать о его последних работах и творческих планах.*

Поскольку я режиссер-мультипликатор,— сказал Попеску-Гопо,—я могу ответить вам рисунками. Прежде всего мне хочется напомнить читателю внешний вид моего героя.

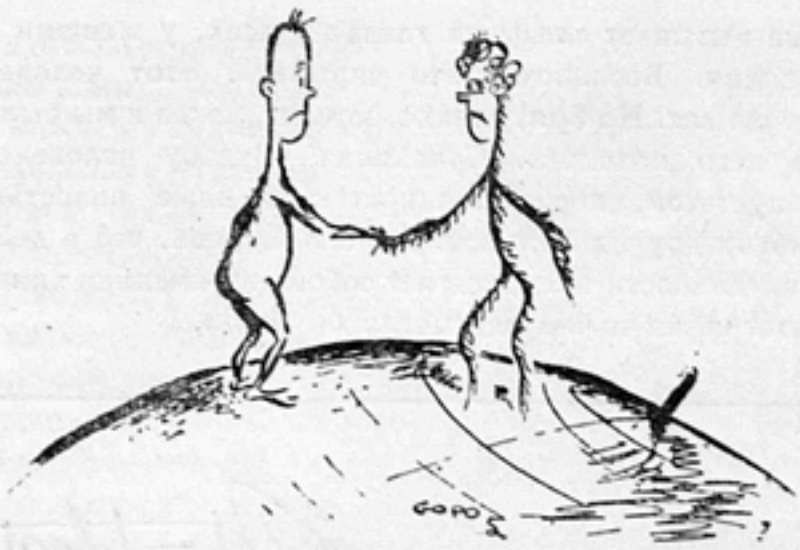


Вот он в короткометражном рисованном фильме «Краткая история». В этом кадре я изобразил уже, собственно, не историю, а будущее: мой герой перелетает с планеты на планету и насаждает жизнь во всей вселенной.



А это из другого фильма и совсем из другой эпохи. Мой герой, будучи еще в первобытном состоянии, однажды с удивлением обнаружил в себе склонность к художественному творчеству. Этот фильм называется «Семь искусств».

Теперь о картине, над которой я работаю сейчас. Она называется «Я и я». Это несколько необычное название подразумевает два человеческих начала—физическое и духовное. Но как изобразить второе? Я решил показать духовное «я» в виде нервной системы. Вроде той, что изображают на учебных медицинских плакатах, только, конечно, посмешнее—ведь это комедия.



Моему герою (я опять здесь имею в виду первобытного человека) приходилось очень трудно: делал что-то, старался, а результат был ничтожный, ни придумать, ни изобрести ничего путного не мог!.. Но однажды он встретил свое второе «я» — духовное. Вступив в союз с разумом, человек двинулся по истории прямо-таки семимильными шагами...

Многие за рубежом считают меня лишь мультипликатором. Это неверно. Я ставлю и игровые фильмы, где мультипликации отведено лишь небольшое место.

Такой фильм я сделал совсем недавно, и он вне конкурса демонстрировался на Московском фестивале. Эта картина — «Из любви к принцессе» — сказка, с традиционными образами старого короля, королевы, принцессы, дракона... Мне хочется надеяться, что эти давно знакомые персонажи поведают детям и кое-что новое.

Комбинированным будет и фильм, над которым я только еще думаю.

Таким мне представляется его рекламный плакат. Я хочу назвать его «Следы на Луне». Это о будущих полетах человека в космос. Не стану излагать его содержание, расскажу, для примера, лишь один эпизод. Снаряд, летящий на Луну, может взять только триста килограммов груза. Космонавты должны решить проблему: что взять с Земли самого для них дорогого? Самая любимая книга, музыкальное произведение, картина, предметы быта?

С этим фильмом надо спешить: чего доброго еще отстанешь от событий, — шутливо добавил Попеску-Гопо, заканчивая свое «рисованное интервью».

---

# УСПЕХ ЧЕХОСЛОВАКИИ НА КОНГРЕССЕ МАНК

Очередной, тринадцатый конгресс Международной ассоциации научного кино состоялся в британском университетском городе Оксфорде. На нем присутствовали свыше 150 делегатов из 24 стран. Главные доклады конгресса касались использования инфракрасного света во время съемок, научно-исследовательских съемок с помощью высокоскоростных камер и использования научно-популярного кино в телевидении.

Премии Британской ассоциации за лучший научно-популярный фильм (на конкурс было представлено 180 произведений) удостоился фильм чехословацкого режиссера Йозефа Пливы «Капли и пузыри». Кроме того, фильм этого же режиссера «По сияющим следам» был отмечен премией по соответствующему разделу.

Особого почетного диплома удостоился фильм чехословацкого режиссера Богумила Вошаглика «Движение и время»: за успешный эксперимент в области популяризации сложной научной проблемы — теории относительности Эйнштейна.

Таким образом, премированы все три чехословацких фильма, представленные на конгрессе.

В программу конгресса было включено также несколько чехословацких учебных фильмов по различным вопросам медицины и (вне конкурса) произведение режиссера Миро Берната «Бабочки здесь не живут», очень сочувственно встреченное зрителями.

На заключительном заседании было решено провести следующий конгресс МАНК в столице Чехословакии Праге.

# Отовсюду

## АНГЛИЯ

«Школа подлецов» — это кинокомедия Роберта Гамера, рассказывающая историю неудачника, учившегося в колледже под названием: «Умение жить». Для сценария (автор Питер Устинов) использованы издающиеся миллионными тиражами книжонки предприимчивого основателя колледжа некоего Стеффена Поттера: «Умение жить», «Умение преуспевать в спорте» и т. п. Роль Поттера в фильме играет английский комик Аластер Сим, знакомый советскому зрителю по фильму «Джорди». Фильм высмеивает легковерных людей, принимающих всерьез шарлатанов типа Поттера.

●

Борьбе с юными правонарушителями посвящен фильм Теренса Янга «Серьезное обвинение» по одноименному роману Филиппа Кинга. Эта картина показывает, что проблема, которая раньше считалась актуальной лишь для больших капиталистических городов, тревожит в наши дни и патриархальную английскую провинцию.

●

На студии «Пайнвуд» идут съемки цветного фильма «Похищенный» по роману Стивенсона. Фильм снимает английский режиссер Роберт Стивенсон, десять лет проработавший в США. В роли Аллана Дрейка — Питер Финч (известный нам по фильму «Дорога без конца»). Натурные съемки производились в Шотландии, в старинном замке.

## ГДР

Созданный на студии ДЕФА фильм «Эрих Кубак» — первая работа Иоханнеса Арпе как режиссера и Гейнца Хафке и Манфреда Штрейбеля как сценаристов.

Авторы рассказывают о судьбе машиниста экскаватора Кубака (артист Раймунд Шельхер) и его семьи. Основная тема фильма — воспитание людей в духе социализма.

●

Молодые кинематографисты — режиссер Франк Бейер и оператор Гюнтер Марциновский — поставили фильм о жизни крестьян ГДР. Сценарий фильма, который называется «Старая любовь», написал Вернер Рейновский, сам живущий в сельской местности и создавший уже несколько романов о людях новой деревни.

●

К десятилетию со дня основания Германской Демократической Республики за особые заслуги перед родиной награжден Национальной премией первого класса старейший немецкий киноактер Эдуард фон Винтерштейн, известный советским зрителям по фильмам «История одной семьи» («Зонненбруки»), «Непрошеные гости» («Обреченная деревня») и другим. Премию второго класса получили творческие коллективы, создавшие фильмы «Песня матросов» и «Звезды».

В числе награжденных также профессор Вальтер Вилькенинг, режиссер Златан Дудов, сценарист Михаил Чесно-Хелль, актеры Карл Парила, Хорст Дринда и др.

## ФРГ

«Вид с моста» — экранизацию пьесы американского писателя Артура Миллера — осуществляет Гельмут Койтнер. Главную роль в фильме будет играть итальянский актер Раф Валлоне, исполняющий эту же роль на сцене парижского театра Антуан.

●

Эрвин Пискатор намечен фирмой УФА в качестве режиссера для экранизации пьесы Л. Н. Толстого «Живой труп». Роль Федора Протасова предложена О. В. Фишеру. Сценарий для фильма пишут Э. Пискатор вместе с Куртом Хойзером.

## ИТАЛИЯ

В Риме создан научно-исследовательский институт, который под руководством профессора Клавдио Трисколи будет заниматься изучением истории и теории театра, кино и телевидения.

●

Режиссер телевидения Блази при содействии Сандро Блазетти и в содружестве с Чезаре Дзаваттини и некоторыми другими сценаристами работает над сценарием, посвященным истории братьев Черни — популярных в Италии героев движения Сопротивления. Роль Альчиде Черви, отца семи братьев-героев, поручена актеру Сальво Рандоне.

●

«Просьба о помиловании» — так называется новая постановка режиссера Ласло Бенедека. Исполнитель главной роли Раф Валлоне создает образ итальянского дезертира, задержанного полицией.

Чтобы увидеться с женой, он совершает побег и при этом невольно становится убийцей. На роль жены сначала была приглашена Симона Синьоре, но позже эту роль поручили французской актрисе Эммануэль Рива, известной советским зрителям по фильму «Хиросима — моя любовь».

●

Новый фильм Карло Лидзани «Эстерина» рассказывает историю семнадцатилетней деревенской девушки, впервые попавшей в большой город. В этой картине дебютировала молодая актриса Карла Гравина.

## Отовсюду

●

Экранизировано еще одно произведение Льва Толстого. Этот широкоэкранный цветной фильм, поставленный Риккардо Фредом, называется «Белый дьявол Хаджи-Мурат». Основное внимание авторы сосредоточили на любовной ситуации, введенной ими в экранизацию этой повести. В заглавной роли—Стив Ривз (исполнитель роли Геркулеса в ряде фильмов). Название фильма, как отмечают некоторые зарубежные критики, вполне соответствует его мелодраматическому содержанию, с упором на погони и прочую «кавказскую экзотику».

●

Начались съемки картины «Румяна» режиссера Дамиано Дамиани, который впервые ставит полнометражный художественный фильм. Сценарий Чезаре Дзаваттини (на сюжет самого Дамиани) рассказывает трагическую историю тринадцатилетней девочки, замешанной в сложное судебное дело. Пьетро Джерми, известный советскому зрителю как актер по фильму «Машинист», выступает здесь в необычной для него роли полицейского комиссара, ведущего следствие.

●

Ответственность родителей за преступления, совершаемые юными правонарушителями,—такова тема нового фильма Марино Джиролами «Черные куртки». Центральная фигура в фильме—умудренный жизненным опытом начальник полиции, которому приходится выполнять функции воспитателя как детей, так и самих родителей.

### КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Фильм «Цветущие горы» снимается на студии имени 1 августа (Пекин). Ставит картину известный китайский режиссер Ван Винь-цань. Это киноповесть о борьбе человека с природой. Прежде бесплодные горы благодаря героическому труду простых людей превращаются в цветущие поля. В числе строителей новой жизни—женщина Юе Шань, нашедшая в себе достаточно мужества пойти против старых традиций.

Сценарий фильма, основанный на фактах современной жизни, написали Ван Юнь и Хуан Цзунцзян.

●

Работники молодой киностудии города Сиань снимают в этом году свой первый художественный фильм—«Они ведут борьбу на границе». Фильм посвящен жизни строителей железной дороги Ланьчжоу—Синцзян. Эта магистраль соединяет кратчайшим путем Северо-Западный Китай с Советским Союзом.

### ПАКИСТАН

На пакистанских киностудиях в прошлом году поставлено семьдесят фильмов. Это рекордная цифра за все годы кинопроизводства в стране (в 1957 году в Пакистане было выпушено сорок пять фильмов, в 1958 году—тридцать восемь).

### ПОЛЬША

С каждым годом в Польской Народной Республике увеличивается производство документальных и научно-популярных фильмов. В 1959 году выпущено триста тридцать четыре короткометражные картины (из них сто пятьдесят четыре документального жанра).

### США

Ричард Брукс приступил к съемкам фильма по роману Синклера Льюиса «Эльмер Гентри» из жизни американских проповедников и пасторов. В главных ролях—Берт Ланкастер и Джин Симмонс. В фильме также участвует популярный голливудский актер Дон Амиче, не снимавшийся около десяти лет.

●

По отзывам английских и американских кинокритиков, Одри Хэпбери еще раз показала многогранность своего таланта в роли сестры Люк в фильме режиссера Фреда Циннемана «История монахини». Покорность, воздержание, отказ от мирских радостей—все, что должна неуклонно выполнять послушница, оказывается не по силам юной героине, которая едет в Конго в качестве

Одри Хэпберн в фильме «История монахини»

## Отовсюду

медицинской сестры. Английский актер Питер Финч исполняет небольшую роль доктора, под влиянием которого героиня порывает с религией и возвращается к мирской жизни. Сюжет фильма заимствован из одноименного романа Кэтрин С. Гульм.

●

Созданная тридцать лет назад экранизация романа Генриха Манна «Учитель Унрат» пользовалась в то время большим успехом. Фильм назывался «Голубой ангел». Марлен Дитрих исполняла роль танцовщицы из кабаре, а влюбленного в нее учителя играл Эмиль Яннингс. Как сообщает «Пикчер Шоу», новый вариант «Голубого ангела» режиссера Эдварда Дмитрыка с участием Мэй Бритт и Курда Юргенса страдает существенными недостатками. Действие перенесено в 1956 год, и это лишило фильм ряда интересных и колоритных деталей. Исполнительнице главной женской роли не хватает актерского обаяния ее предшественницы. А талантливая игра Курда Юргенса сильно пострадала из-за отдельных просчетов режиссера.

●

После пяти месяцев пребывания в США в Италию вернулась Анна Маньяни, исполнившая главную роль в фильме «Беглец». Вместе с Маньяни в фильме снимался и его режиссер Марлон Брандо. В основу сюжета положена древняя легенда об Орфее, действие которой перенесено в наши дни. По словам Анны Маньяни, автор «Беглеца», драматург Теннесси Уильямс создал интересный образ современной американки из штата Миссисипи, несчастливая жизнь которой отмечена особенностями, характерными для Южных штатов. Героиня не живет, а прозябает, и лишь появление современного Орфея возвращает ее к жизни. Но, как и легенда, эта история кончается трагически.

Кадр из фильма Франка Капра «Дырка в голове». Слева—Франк Синатра

### ФРАНЦИЯ

Вышел новый фильм Дени де ла Пательера «Улица лугов» —по роману Рене Лефевра. Эта картина составляет третью часть трилогии, рассказывающей о жизни различных слоев французского общества. Первые две части этой трилогии— «Аристократы» и «Сильные мира сего». Главную роль в «Улице лугов» исполняет Жан Габен. Здесь он рабочий-мастер, человек волевой и властный. Он вырастил троих детей— дочь, сына и приемыша (их играют Мария-Жозе Нат, Клод Брассер и Роже Дюма). Он заботился о них, дал им хорошее образование. Но родные дети далеки от отца, отношения их все более и более разлаживаются. Действительно близким человеком становится для него неродной сын.

●

На экраны вышел фильм «Честолюбивая» Ива Аллегре (по роману Ф. Понтье «Марганец»). Героиня фильма Доминика (ее играет Андреа Паризи) стремится любыми средствами осуществить свою мечту о богатстве. Она выходит замуж за члена семьи, разбогатевшей на производстве химических продуктов, и уговаривает мужа переехать в Полинезию. Там, стремясь заполучить богатейшие залежи, она добивается этой цели ценою жизни своего мужа.

●

На Международном фестивале альпинистских фильмов, проходившем в Тренте (Италия), первая премия присуждена французскому фильму «Звезды Юга», запечатлевшему восхождение Лионеля Террей на пик Гран-Капюсен (Большой Капуцин). Известная советским зрителям французская картина Гаруна Тациева «Встречи с дьяволом» получила премию «Серебряного Нептуна».

●

На экранах Парижа с большим успехом демонстрировалось «Обозрение Чарли». В него входят три ранних фильма Чарли Чаплина — «Пилигрим», «На плечо!» и «Собачья жизнь». Приехавший в Париж Чаплин пояснил в своем интервью, что он отобрал для показа именно эти три картины потому, что они очень действенны и комедийны.

Сейчас Чарльз Чаплин, как сообщается, завершает большую книгу мемуаров.

●

На шлюзе близ Суассона начались съемки фильма «Барон шлюза», который ставит Жан Делануа. В главных ролях—Жан Габен, Мишлин Пресль, Жан Дезайи, Бланшетт Брюнуа.

●

Робер Хоссейн впервые выступает в роли, очень далекой от его обычного репертуара. В картине Мориса Лабро «Канальи» по роману Джемса Хейдли Чейза «Доверься мне!» он исполняет роль веселого пройдохи.

●

Американский продюсер и режиссер Джошуа Логан намерен снимать в Марселе новую экранизацию пьесы Марселя Паньоля «Фанни». В картине будут участвовать Шарль Буайе, Морис Шевалье и немецкий актер Хорст Бухгольц. Заглавную роль предполагается поручить Одри Хэпберн.

●

Проблеме преступности среди молодежи посвящен фильм Мориса Клоша «Ночной бал», поставленный по его же сценарию с участием Паскаль Одре, Софи Домье и Жоржа Роллена.

●

Под названием «Работа—значит свобода» вышел на экран фильм Луи Гропьера. Новелла Франсуазы Малле-Жори «Мусорные ящики», положенная в основу сюжета, рассказывает историю троих заключенных, которых в связи с забастовкой мусорщиков администрация тюрьмы посылает убирать улицы в рабочем квартале Парижа.

●

Известный французский актер Лино Вентура снимается в картине режиссера Клода Сотэ «Готов на любой риск». Он исполняет роль человека, который известен как мирный обыватель, образцовый муж и отец семейства и в то же время является гангстером, готовым на любое преступление. Сюжет заимствован из одноименного романа Хозе Джиованни.

●

«Горькая победа» —так называется роман Рене Арди, по которому автор совместно с Жаком Реми написал сценарий фильма «Земля бесчеловечная». Картину ставит Клод Отан-Лара. Речь идет о молодом парашютисте, которого во время войны забрасывают на оккупированную территорию, где он должен подготовить бомбардировку объектов противника. Эту роль исполняет молодой французский актер Лоран Терзиеф, выдвинувшийся в фильме «Обманщики» Марселя Карне.

## ЧЕХОСЛОВАКИЯ

На студиях страны создано несколько новых мультипликационных фильмов для взрослых. Два из них посвящены теме борьбы за запрещение атомного оружия. Над фильмом Бржетислава Пояра «Бомбомания» в качестве художника работал Иржи Трнка. Фильм «Берегись!» сделали художник Зденек Сейдл и режиссер Иржи Брдечка. Идее мирного сосуществования посвящены фильмы «Место под солнцем» и «Три спорщика». Режиссер Эдуард Гофман использовал в своем фильме «Собачья сказка» рисунки Йозефа Чапека. Литературной основой фильма послужили рассказы Карела Чапека из сборника «Девять сказок».

●

О жизни и борьбе заключенных гитлеровского концлагеря расскажет фильм режиссера Войтеха Ясного «Я пережил свою смерть» (сценарий Милана Яриша). Главную роль боксера Тонды исполняет актер Франтишек Петерка. Фильм основан на подлинных фактах.

●

Режиссер Иржи Вайс ставит фильм «Ромео, Джульетта и темнота» по сценарию, написанному совместно с автором одноименной повести Яном Отченашеком. События, показанные в картине, относятся к периоду фашистской оккупации Чехословакии. В центре сюжета любовь Павла и разыскиваемой нацистами девушки Ганки, которая добровольно отдает себя в руки гестаповцев, чтобы спасти семью Павла.

●

Фильм «Фронтовые ребята» по роману Яна Мареша готовит режиссер Карел Кахиня. Картина посвящена освобождению Словакии частями советской и чехословацкой армий. Основные герои фильма—дети Франтишек и Марийка.

## ЮГОСЛАВИЯ

Югославский мультипликационный фильм «У фотографа» (постановка Ватрослава Мимигы) получил первый приз на международном кинофестивале в Бергамо (Италия). «Этот легкий, тонкий и иронический современный рассказ, —говорится в решении жюри, —создан при помощи хороших рисунков и прекрасного фотомонтажа».

# Тебе, кинолюбитель!

Г. Рошаль

## Первые шаги

*Продолжая публикацию серии статей по вопросам самодеятельного киноискусства, мы помещаем заметки одного из видных советских кинорежиссеров народного артиста РСФСР Г. Л. Рошаля, руководителя секции по работе с кинолюбителями при Оргкомитете Союза работников кинематографии и председателя Московского общества кинолюбителей, который делится своими мыслями о характере первых работ кинематографистов-любителей, об их удачах и наиболее типичных ошибках, дает ряд советов начинающим режиссерам и операторам.*

Вопросы любительской кинематографии, несмотря на краткость истории ее существования у нас, в СССР, представляют все больший общественный интерес.

В этой статье мне хотелось бы частично коснуться одной из весьма существенных проблем: проблемы того, что и как снимать. Опыт моего знакомства с работами кинолюбителей дает возможность сделать уже некоторые выводы.

Разумеется, не хотелось бы, чтобы любой мой совет или критическое замечание воспринимались догматически. Мне кажется, что у кинолюбителя именно тогда получается плохо, когда ему слишком много насоветовано и предуказано. Теоретические представления многих инструкторов и советчиков о том, какой должен получиться результат, часто полностью не совпадают с возможностями того или иного кинолюбителя или даже целой любительской студии.

Действительно, очень часто то или иное учреждение, завод, вуз, школа или клуб, коль скоро у них существует кинолюбительская организация, справедливо хотят, чтобы она всесторонне отражала жизнь и работу своего учреждения. А кинолюбители часто переоценивают свои возможности и с подлинным увлечением идут на съемку подобных обзорно-информационных картин. В результате часто получаются серые произведения, копирующие далеко не лучшие образцы профессиональной хроники. В них схематически перечислены все те параграфы, которые принято в подобных фильмах перечислять. Тут тебе и показ цехов на заводах или лабораторий в вузах, тут тебе и стремительный обзор лекций в студенческих картинах, обзор производственных достижений в заводских картинах, потом, конечно, физкультура, самодеятельность и так далее. Трудно в небольшой картине, не пользуясь готовыми штампами, серьезно изложить подобный материал.

«Что же? Вы против картин из жизни своего предприятия? А не вы ли во всех своих выступлениях и статьях ратуете именно за то, чтобы современная жизнь стала основным материалом картин кинолюбителей, чтобы созданные методом хроники, очерка фильмы, посвященные технике, обмену опытом, играли решающую роль? Не вы ли вместе со всеми вашими товарищами предостерегаете от увлечения так называемыми художественными фильмами, полагая, что не они должны быть основным разделом киносамодеятельности?»

Да, все это именно так. И, однако, противоречия никакого нет. Неужели же только поверхностно-иллюстративный фильм, фильм-оглавление, фильм-конспект является единственным средством изображения жизни? Неужели же, кроме того, такой фильм, снятый неумелыми руками, не будет скорей статичной

фотографией жизни, чем ее творческой фиксацией в кино?

А как же быть?

Очень просто. Во-первых, каждый кинолюбитель, работает он в одиночку или включается в большую работу самодеятельной киностудии, не должен думать, что достаточно взять в руки киноаппарат, пустить моторчик или пружинный завод, и кинофильмы будут укладываться в коробки, готовые для просмотров. Ведь даже для того, чтобы станцевать обыкновенную бальную венгерку, надо учиться, и даже если ты выучишься венгерке, не пригласят тебя тут же, став на пуанты, исполнить любой из фрагментов «Лебединого озера». Даже, скажем, игра на балалайке требует мастерства, а уж рояль!.. Поэтому, главное, надо понять, что и для работы в области киносамодеятельности необходимо учиться и учиться.

Есть разные ступени преодоления трудностей. Но, право же, для действительного кинолюбителя каждая из этих ступеней, начиная от самой первой, представляет огромный интерес.

Если снимающий полагает, что самое главное в его кинолюбительской деятельности— это получить на пленке «абы что», пусть хоть бы мутные, расплывчатые пятна, но чтобы в них знакомые узнали себя, а товарищи по производству или вузу весело аплодировали, с трудом различая изображение корпусов своих фабрик или аудиторий или призрачные портреты членов коллектива,—то такой человек, даже десятилетия занимаясь кинолюбительством, будет, как мне думается, почти попусту тратить время. И уж во всяком случае, общественное значение его работ будет, по сути дела, ничтожным.

Иногда на титре фильма значится: «Лучший рабочий нашего завода», а на пленке— однообразная муть, через которую смотрят недоуменно озирающиеся на аппарат глаза снимаемого или ничего не говорящие огромные общие планы цехов, дворов, спортивных залов...

Мне пришлось видеть одну подобную картину, снятую кинолюбителем-рыбаком. Все было снято настолько издалека и все так похоже одно на другое, что он сам о многих кадрах говорил: «Это, кажется, наша бухта, а, может быть, соседнего колхоза». А с показом людей происходил еще больший конфуз. Однажды этот бедный кинолюбитель, смотря свой фильм, спутал с одним из заснятых им рыбаков-бригадиров... свою собственную жену.

Начинать надо с того, чтобы самому разобраться в том, что называется кинематографом.

Кинолюбитель, полагающий, что кино—это ожившая фотография, впадает в серьезную ошибку. Я бы сказал смело—кинематограф не только не ожившая фотография, но в основном и в главном противоположен ей. Но значит ли это, что они во всем различны? Нет.

Технические элементы у них во многом совпадают. И кино и фотография пользуются объективом, пленкой, и там и тут пленку надо проявить, напечатать, и в том и в другом случае пленка может быть черно-белой или цветной. Так же надо уметь хорошо экспонировать, надо уметь пользоваться экспозиметром и, в конце концов, плохо, если фокус отсутствует и в кинокартине и в фотографии. Вот, собственно говоря, и все сходство.

Если задача фотографа—выбрать единственное, наиболее выразительное мгновение, если задача фотографа—найти динамику в этом н е п о д в и ж н о м изображении человека и среды, то задача кинематографиста— даже в неподвижном уметь найти предлог к движению. Кино никоим образом не стремится к тому, чтобы с одной точки, в одном кадре зафиксировать событие.

Если фотограф, стремясь к тому, чтобы избавиться от полной статичности, ищет в композиции снимка динамику, старается снять объект в движении и иногда достигает в этом прекрасных результатов, достигает их зачастую наперекор азбучным основам фотографии (например, умело пользуясь изображением фаз движения или вовсе разрывая границы фотокадра созданием монтажей, то есть соединенных в один комплекс по-разному снятых сцен, портретов, пейзажей), то киномонтаж требует, чтобы не в одном кадре, а во множестве кадров, последовательно соединенных друг с другом, отражались события внешней среды. Неподвижность кинокадра создает ощущение фотографии, снятой на кинопленку.

Кинематограф—и с к у с с т в о п о д р о б н о с т е й. Кто этого не понимает или вглядываться в подробности не любит, тот никогда не достигнет значительных результатов в своей творческой работе. И на первых порах следует уметь искать и снимать подробности.

Вместо съемки общих планов заводов, торопливых панорам по аудиториям или же шага

ющих во всех туристских картинах групп, перегруженных рюкзаками и томительно однообразных, хорошо было бы кинолюбителю выбрать для себя на заводе, в аудитории, в походе хотя бы один эпизод, или один уголок, или хотя бы маленькую группу станков, о которых интересно было бы узнать из фильма то, что не всякий и не сразу видит.

Например, один из рабочих-кинолюбителей установил наблюдение за тем, как проходили люди через непролазную грязь к их модернизированному заводу. В результате получилась маленькая картинка, вызывавшая хохот или, прямо скажем, восторг зрителей. В ней было показано, как стоит вахтер, методически проверяющий пропуска, а затем рабочие прыгают через лужи, попадая в эти лужи, теряют калоши в грязи, как никто не заботится о том, чтобы проложить мосточки. Картина кончалась вмешательством авторов ее: «А мы предлагаем...»—и с мыслимой только в кино стремительностью через лужи перебрасывались доски.

Сейчас среди кинолюбителей имеет большой успех сделанный в Ангарске фильм «Коровы».

Показан двумя-тремя кадрами прекрасный новый город Ангарск и... коровы, которые безнаказанно бродят по всем его газонам и, подобно священным индийским коровам, пересекают улицы, соревнуясь с автомашинами. Вот корова уткнулась в газету, валяющуюся в траве. Голос диктора спрашивает: «Что читает эта корова?» Выясняется, что она читает постановление горсовета о том, что коровам запрещено появление на улицах города.

—Мм-м-м-м-м... милиция... благодарю тебя...—будто мычит одна из коров, крупнопланно снятая, и она же «благодарит» одного из деятелей горсовета, который, очевидно, должен был подобных явлений не допускать.

Но отнюдь не только для самокритики должны быть привлечены кинематографический способ ви́дения и умение отбирать подробности.

Недавно мне довелось увидеть две картины, снятые детьми и рассказывающие примерно об одном и том же.

И в той и в другой картине речь шла о пионерских лагерях. Но если одна из них кадр за кадром описывала день пионера: вот линейка, где-то далеко взвился флаг, ребята делают гимнастику, потом идут в поход, потом едят, потом играют в футбол, потом показывают какой-то спектакль, то во второй картине, вместо того чтобы с таким удивительным безразличием чередовать однообразные кадры фотографического типа, было сделано несколько интересно решенных коротких киноочерков о пионерах. Сначала они все были показаны стоящими на линейке. Их отмечали за достигнутые за это лето успехи, и по мере того как называлась та или иная фамилия, на экране появлялся ряд интересно снятых сцен или хотя бы один из фактов летней деятельности каждого из названных ребят, но такой факт, который оставался в памяти зрителя. Я не буду сейчас заниматься перечислением всех этих фактов, но скажу одно. Если, снимая пионера, ты сумеешь найти присущие ему индивидуальные черточки—проворен он или медлителен, смешлив или серьезен, одевается аккуратно или неряшлив, подметить даже то, как он забивает гвоздь или пришивает себе пуговицу,—все это вызовет интерес. Если же ты снимешь пионера на общем плане, допустим в беге, и даже самым торжественным образом сообщишь, что он победил, этот победитель совсем не победит сердца зрителей. Но если ты при этом покажешь хотя бы некоторые из живых его качеств, мы уже будем знакомы с ним, и он нас заинтересует.

Конечно, все сказанное в такой же степени относится и к кинопортретам взрослых. Так в чем же трудность?

Трудность заключается в том, что обычно, как только киноаппарат приводится в действие, многие начинают позировать, и вместо изображения живых характеров сплошь и рядом получаются плохо разыгранные актерские сцены.

Как избежать подобных явлений?

Это очень трудно даже кинематографисту-профессионалу. Все же у кинолюбителя есть способы добиться того, чтобы «наигрыш» и актерство исчезли из снимаемых ими кадров. Один из них состоит в том, чтобы возможно чаще появляться со своим киноаппаратом, приучить всех к тому, что ты с этим аппаратом неразлучен и всегда снимаешь. Некоторые кинолюбители прибегают даже к такому невинному обману: они лишь делают вид, будто производят съемку, чтобы приучить людей к кинокамере. И тогда уже во время действительной съемки никто на оператора особенного внимания не обращает. Это полностью удается при съемках на натуре. Конечно, в условиях съемки в помещении это

сложнее, поскольку там надо включать осветительные приборы. Но практика показала, что, привыкнув к своему любителю-оператору с его узкопленочным аппаратом, на него даже тогда, когда он снимает в помещении, реагируют гораздо меньше.

Очень важно любить человеческое лицо. Надо с первых же шагов учиться его снимать. Кинопортрет человека, создающий образ нашего замечательного современника, особенно важен в фильмах, рассказывающих о положительных явлениях, о наших достижениях и победах. Картины без людей холодны и пусты. Между тем, к сожалению, в очень большом количестве картин кинолюбителей человеческих лиц до обидного мало.

Очень важно применить метод подробного анализа при съемках не только производственных сюжетов, но и различных празднеств, выступлений самодеятельных ансамблей и так далее.

Нечего греха таить, в большинстве случаев подобные съемки сводятся к тому, что из зала снимаются чтецы, певцы, танцоры, перебиваются несколькими кадрами смотрящих зрителей—и, пожалуйста, монтажный эпизод готов. Все они до такой степени похожи друг на друга и все вместе так однообразны, что нередко веселая и яркая художественная самодеятельность превращается на экране в серую и никому не нужную тягомотину. Между тем, если самый факт выступления сделать интересным, потому что интересны нам будут участники этого выступления,—съемка сразу приобретет другой характер.

Кто выступает? Запомните об этом. Если вы снимаете не на каких-нибудь фестивалях, а у себя в школе, вузе или заводе, расскажите нам об этих товарищах. Расскажите нам, как они работают, как готовятся, как гримируются, одеваются, что вам кажется приятным в их танце и чем они не похожи на других. Если вы снимаете чтеца, то даже в немом фильме подойдите к нему близко, покажите его лицо, глаза. Даже снимая физкультурника на брусьях, покажите нам его лицо до того, как он начинает упражнение, и после этого. Сколько бы вы ни снимали его руки или ноги (что тоже весьма желательно), без человеческого лица образ выступающего не возникнет.

Запечатлевая на пленке праздничные колонны, снимайте тоже отдельных людей, а не только общий строй. Снимайте их незаметно и в моменты смеха, и в моменты пения, и в моменты усталости. Будьте вместе с ними!

Кстати сказать, пренебрежение к человеческому лицу отрицательно сказывается подчас и в нашей профессиональной кинематографии и, в особенности, на телевидении. Например, в неплохой, вообще говоря, передаче о всесоюзных соревнованиях по художественной гимнастике, лица давали столь редко и коротко, что не было никакой возможности ни запомнить их, ни отличить одну из участниц от другой.

Все вышесказанное, с первой же минуты важное для кинолюбителей, требует с их стороны тренировочных работ. Очень полезно и очень важно на первых порах научиться снимать движущиеся предметы, находя их динамику и подробно рассматривая их. Снимайте фонтаны, колышущиеся ветви деревьев, дымы труб, бег конькобежцев, потом работу машины не вообще, а в определенном порядке, с учетом ее ритма. Учитесь снимать животных, подглядывая за ними и выслеживая их. Учитесь снимать птиц на воле и в клетках. Учитесь снимать явления природы: дождь, снег, течение реки, ветер в горах, в кустах, в траве. Не бойтесь того, что в этих первых упражнениях нет ничего впрямую относящегося ни к современности, ни к современному кинолюбительству. Но ведь для того, чтобы прочитать, например, стихи Маяковского, сначала надо научиться хотя бы правильно читать и произносить все буквы (как минимум).

Итак, договорились! Цель работы кинолюбителя—широкий показ современной ему жизни. Путь кинолюбителя—упражнения и упражнения.

Я бы очень рекомендовал снимать детей. Снимать, внимательно вглядываясь в характерные для них повадки, положения, позы. Снимать в детсадах и даже в яслях и, конечно, дома.

И, наконец, съемки взрослого человека. А в человеке все надо уметь точно увидеть и ярко показать. И руки в работе, и ноги в ходьбе, и тело в прыжке, и глаза в раздумье.

Палитра кинолюбителя может быть весьма обширна, но он должен помнить, что от снятого материала к завершенному фильму—большой и трудный путь.

Если бы все те десятки тысяч метров пленки, которые лежат в виде материала, были превращены в фильмы, то любительских картин насчитывалось бы минимум в сто раз больше того, чем мы располагаем. Материал-

то снят, а вот выкинуть ненужное, связать оставляемое в плавный кинорассказ, завершить монтаж,—увы, на это у многих любителей не оказывается времени и не хватает желания. Но если такое поведение иногда еще можно понять у любителя-одиночки, то оно совершенно непростительно для снимающих в любительской киностудии.

Я видел, например, великолепный материал, снятый одним штурманом дальнего плавания... Прямо скажу, не во многих профессиональных картинах доводилось мне встречать такие кадры.

Кинолюбитель во время некоторых съемок в штормовые дни привязывал себя к мачте, чтобы не сорваться с палубы, через которую перекатывались волны. А картина? Картины нет, потому что таких кадров было немного, а остальной материал к ним не был доснят, и они лежат без всякой пользы.

И как приятно, когда, например, геолог О. Распопов завершил свой уникальный фильм о реставрации шпиля Петропавловской крепости, когда у кинолюбителя М. Ануфрикова сейчас выходит прекрасная картина об альпинистских походах, когда С. Капица и другие молодые ученые сделали интересный фильм о подводном плавании, когда группа свердловчан сняла большую картину о народной милиции.

Когда картины получаются, а когда их и кончать неохота? Получаются фильмы большей частью в том случае, когда к ним предварительно разработан сценарий и много раз обдуман перед съемкой. Это, конечно, не значит, что в иной картине невозможны, так сказать, непредвиденные съемки: ведь иногда в поле зрения кинематографиста попадают интересные события и факты, которые нельзя заранее предугадать. Но это отдельные исключения. Даже хроника требует точного плана.

А то недавно мне пришлось видеть длинную картину, хорошо снятую, с чудесными пейзажами, но и природа и люди в ней показаны бессвязно, и хаотичность съемки почти обесценивает материал. Спасение для такой картины одно: зря снятый материал выбросить, а оставшуюся треть или четверть перемонтировать заново.

Вообще, чем путь сложнее, чем ступенька выше, тем требовательность к себе должна быть больше.

Разнообразие кинематографических жанров свойственно и любительской кинематографии. Я полагаю, что нет такого жанра профессионального кино, который не мог бы быть освоен и кинолюбителями. Те первоначальные шаги, о которых я писал, в дальнейшем помогут перейти, например:

к кинохронике с ее точностью и документальностью;

к иронической документальной картине комедийного типа;

к очеркам-портретам;

и, наконец, к очеркам о производстве.

Важной ступенью в работе кинолюбителей должны явиться фильмы, посвященные достижениям своего завода, своего вуза, своей школы. Это то, что называется фильмами по обмену опытом.

Очень хорошую картину в этом роде сделали на Первом часовом заводе (авторы ее— электрики В. Горянов и А. Михеев, инженер Н. Ветчинин). Она рассказывает о новом конвейере. В картине прекрасно то, что подробнейший кинорассказ о достоинствах нового конвейера для сборки часов не только хорошо снят, не только убедителен в каждом кадре и нагляден, но (что, казалось бы, для подобной картины необязательно) весьма человечен и, больше того, глубоко эмоционален. Девушки, сидящие за конвейером, и русская народная мелодическая тема в каком-то своеобразном очаровании связываются с новой машиной, с новой техникой. Фильм позволяет ощутить ту большую любовь к человеку, которая вдохновляла создателей конвейера. Забота об удобном месте для рабочего, усовершенствование процесса сборки и контроля—все это признаки нашего времени.

Картина смотрится как поэтическое произведение, несмотря на ее чисто информационные задачи.

И вполне понятно, почему это произошло. Кинолюбители Часового завода сняли до этого картину о детях в летнем лагере, которая полна такой теплоты и нежности, что нет человека, который бы не был тронут этой цветной, красочной и очень хорошо снятой лентой. Но заводские кинолюбители не успокаиваются на достигнутом. Они сняли две новые картины о бригадах коммунистического труда и о детских яслях с той же любовью, с той же увлеченностью.

Итак, картины по обмену опытом не надо рассматривать, как сухие и скучные. Все зависит только от того, как умеют видеть и как овладели своим киноаппаратом отдельные любители или самодеятельные студии.

Могут создаваться и большие обзорные картины. В этом смысле показательна работа студентов Московского института инженеров транспорта о физкультуре в этом институте. Она полна выдумки, в ней щедро использованы разные выразительные средства киноискусства.

Мы накопили большой материал, из которого можно сделать некоторые выводы о картинах, снятых кинолюбителями во время путешествий. Среди этих фильмов безусловно интересны выпущенные уже в прокат картина ленинградского кинолюбителя А. Полякова о Хибинах, картины М. Ануфрикова об альпинизме, а также известные уже многим кинолюбительским аудиториям работы В. Дякина об Индии и скрипача Г. Цыпкина о Китае.

Появилось большое количество любительских картин о Брюссельской выставке. Сейчас многими кинолюбителями сняты фильмы о Всемирном фестивале молодежи в Вене. И все же наибольший интерес представляют фильмы, снятые на просторах нашей Родины: «Путешествие по Кольскому полуострову», «Саретское озеро» и другие. Великолепны картины-дневники работ студентов и школьников на полях колхозов. Среди них есть ряд ярких картин, посвященных целинным землям и комсомольцам, работающим на них.

Но этот раздел картин получается интересным тоже только в том случае, если оператор наблюдателен, если его интересуют не факты и события вообще, а их неповторимые особенности.

Некоторые картины, снятые за рубежом,— только винегрет из мельчайших кадров улиц, домов, площадей и главным образом дрожащих кадров всяческих дорог, снятых с автомашины. И только в том случае, когда вдруг сквозь всю эту «экзотику» появляются живые образы, какие-то живые черты людей и природы, картина приобретает исключительный интерес.

Например, скрипачу Г. Цыпкину удалось снять в Китае столько детей в колясках, на руках, в толпе, на вокзалах, на площадях, на базарах и запечатлеть их так разнообразно, что весь фильм как бы озарен улыбками китайских детей.

А фильм В. Дякина «Индия» по каким-то своим качествам кажется мне (особенно после того как я сам побывал в этой стране) подлинно первоклассным. Автор внимательно разглядывает некоторые факты жизни, а не перечисляет их.

И когда я, например, сравниваю его работу с картиной знаменитого киномастера Росселини, то, отдавая должное дарованию видного итальянского режиссера, я должен сказать, что Индия, увиденная глазами Дякина, мне ближе, понятней и дороже.

Все сказанное о фильмах, посвященных путешествиям, можно отнести и к кинодневникам. Хороший казахский фильм, посвященный жизни на целине и премированный на конкурсе, тем и отличается от других, что авторы его нашли тот поэтический угол зрения, который сделал картину не просто отчетом, но воистину лирическим дневником.

В этой области нам предстоит еще много сделать, ведь именно такие картины должны сыграть роль в фиксации черт нашего времени и показе трудовых будней нашей молодежи, у которой грань между физическим и умственным трудом уже, по сути дела, стирается. И именно в этой связи огромное значение имеют те картины, которые будут посвящены бригадам коммунистического труда. Мне кажется, что кинолюбитель должен являться участником такой бригады. Кому, как не ему,—художнику нового искусства, бытописателю на пленке, активно участвовать в великом коммунистическом строительстве! Его аппарат может снимать и трудовые успехи бригады, и портреты отдельных товарищей, и отдельные комические штрихи или случаи. Он будет фиксировать на пленке достижения своих товарищей не только в труде, но и в других областях: в пении, в танцах, снимать совместно отмеченные праздники и даже свадьбы. Такие кинодневники могут стать волнующими документами нашего времени.

Большим разделом работы кинолюбителей могут быть чисто научные наблюдения и создание на этой основе научных и учебных кинофильмов. Но методика работы в этой области требует специального изучения и отдельного разговора. Я думаю, что нам к этой теме придется вернуться, чтобы выслушать соображения ряда ученых и педагогов. Нужно совместно с ними определить пути движения кинолюбительства на этом направлении.

Итак, остается еще один большой и ответственный раздел. Это художественно-игровые фильмы.

Мы никоим образом не возражаем против того, чтобы кинолюбители включили в круг своих работ и такие картины. Но каждый, кто взял в свои руки съемочный аппарат

и занялся кинолюбительством, должен отчетливо понять: если даже для неигровой кинематографии так безмерно важно уметь почувствовать человека и рассказать о нем, то в игровой кинематографии, где человек является главным и основным «материалом», умение показать его должно быть выработано долгим тренажем и постоянными упражнениями. Человек в таком фильме чаще всего—актер. Поэтому тот, кто приступает к работе с актерами, должен о б я з а т е л ь н о изучить основы той системы, без которой добиться от актера полной художественной правды невозможно.

В большинстве картин кинолюбителей, снятых по игровым сценариям, актеры невыносимо «переигрывают». Но винить их в этом нельзя: режиссер-кинолюбитель не умел их научить другому. Нужны ли специальные любители-киноактеры? Собственно говоря, возбранять это было бы смешно; но, по существу, их можно подбирать из числа участников художественной самодеятельности и даже из неактеров, если, конечно, сам режиссер-кинолюбитель, работающий с исполнителями, знает, как этим делом надлежит заниматься, и сам достаточно подготовлен.

К сожалению, я не могу назвать ни одной игровой картины кинолюбителей, которая могла бы полностью удовлетворить нас. Однако, я надеюсь, что хорошие игровые картины все же появятся. Мне кажется, что в больших любительских киностудиях должно быть налажено глубокое изучение мастерства работы с актерами.

Сейчас есть несколько маленьких фильмов, которые в этом смысле обнадеживают: работа ленинградского кинолюбителя Л. Макарычева—пародийный этюд о пожарных, некоторые работы кинолюбителей Эстонии и Латвии. И если картины такого типа будут появляться чаще и чаще, то разнообразие форм кинолюбительства от этого только выиграет. Худо только, что иногда кинолюбитель замахивается на непосильные ему большие игровые «полотна». Это, мне кажется, должно быть в студиях просто отметено, а любителей-одиночек надо предостеречь от подобного, ничем не оправданного шага. Нам пришлось уже видеть однажды картину, сделанную талантливым писателем-комедиографом,—картину, задача которой состояла в том, чтобы смешить,—но актерский уровень ее был таков, что она вызывала грусть.

В школьных и детских студиях уместно провести пробные съемки литературных этюдов, связанных с прочтением стихов, разыгрыванием маленьких сценок, экранизацией нескольких отрывков из того или иного литературного произведения, или даже небольших сценариев собственного сочинения, поскольку это дает возможность потом, показывая пленку, и поправлять и обучать маленьких любителей кино, учить их артистичности и пониманию литературного материала.

Любительский игровой кинематограф может быть широко использован для каких-либо сатирических этюдов в экранных журналах или в киногазетах, для необходимого иногда конферанса и чтения дикторского текста.

Трудно исчерпать все новые и новые вопросы, которые каждый день выдвигает жизнь перед кинолюбителями. Ясно одно—вопросы эти будут часто одни и те же, но ответы на них на основе все большего и большего количества и все улучшающегося качества материала любительских фильмов будут каждый раз несколько иными. Эти вопросы требуют постоянного коллективного обсуждения на страницах нашего журнала.

Я надеюсь, что все большее число киномастеров будет оказывать помощь движению кинолюбителей в нашей стране, потому что, как очевидно из всего вышесказанного, киносамодеятельность—это не только приятное времяпрепровождение, а дело огромного общественного значения.

КНИГИ

# Для кино-зрителей

Эти две книжки вышли в свет почти одновременно. Они выпущены одним и тем же издательством, посвящены одной и той же теме—созданию кинофильма, обе в чем-то схожи и во многом совершенно различны. Первая издана ленинградским отделением Детгиза, она называется «Волшебное окно», авторы ее журналисты Александр Власов и Аркадий Млодик; вторая выпущена в Москве, это Внимание... съемка!», она написана режиссером «Моснаучфильма» Кириллом Домбровским.

Сразу же нужно сказать, что корить Детгиз за одновременный выпуск двух почти одинаковых книг нет оснований: они адресованы различным детским возрастам, и притом тема их является одной из притягательнейших для самого широкого круга читателей. Среди людей, непосредственно не связанных с кино (не говоря уже о детях), найдутся немногие, кто хорошо знает, как создаются произведения киноискусства. А интерес к кинопроизводству нельзя удовлетворить ни кратким присутствием на съемке, ни даже экскурсией на студию. К сожалению, большинство посвященных кинопроизводству материалов, появляющихся на страницах газет и журналов, представляет собой замешанный на «киноэкзотике» набор разоблачений постановочных секретов, познание которых оставляет читателя по-прежнему не сведущим в существе работы над фильмом. И если случается ему впервые попасть в павильон студии, быстро наступает разочарование—вместо обещанной романтики кино он видит длительный, кропотливый и малопонятный процесс работы над каждой минутой действия будущего фильма.

Авторы «Волшебного окна» и «Внимание... съемка!» строят свой рассказ на хорошо знакомом им материале и подходят к нему довольно серьезно. Обе книжки документальны, но одна написана в виде большого очерка, вторая в форме повести. В обеих совершается экскурс в историю изобретения кинематографа, обе приблизительно одинаково построены... и, пожалуй, на этом заканчивается их сходство и начинаются различия.

Власов и Млодик используют простой прием: в качестве сюжетного стержня книжки они взяли историю одной картины—от рождения замысла до выхода ее на экран—и рассказывают обо всех этапах кинопроизводства.

Пожалуй, в книге недостаточно раскрыта творческая сущность ряда кинопрофессий, не ясно, какую художественную (а не производственную) задачу выполняет тот или иной участник работы над фильмом. И если режиссеру и актеру в какой-то степени повезло, то оператор, художник и звукооператор показаны очень односторонне, а композитор забыт совсем.

Повесть Домбровского посвящена более узкой области кинематографии. В ней автор рассказывает о своей работе в качестве сценариста и режиссера над научно-популярным фильмом «Глазами кино». В фильме были показаны широчайшие возможности применения киносъемки: от научных исследований

до обучения балерин. В книге Домбровский преследует иными средствами ту же цель, что и в фильме. Он нашел верный тон рассказа и ведет его хорошим языком. Книжка читается с интересом, и, может быть, именно потому, что автор старается писать о работе кинематографистов без ложной романтики. Он показывает подлинные сложности труда кинематографиста и нередко случающиеся неудачи.

Но вот о чем должны подумать и в Детгизе и в других издательствах. Когда нам рассказывают, как из земли добывают руду, а из руды выплавляют сталь,—это интересно. При этом мы хорошо знаем, зачем нужна людям сталь: все мы ежедневно держим в руке самый простой предмет, сделанный из стали,—столовый нож. Но сообщить о том, зачем нужны духовные, в частности художественные ценности, «выплавляемые» человеком, часто забывают. Об этом и рассказать трудно. Между тем без такого разговора эстетическое воспитание подростка, как и взрослого человека, немыслимо.

И чем позднее оно начато, тем труднее достичь успеха. В человеке, вкус и художественные взгляды которого сформировались «самотеком», значительно труднее развить чувство потребности в настоящем искусстве, подлинное художественное чутье.

Как же помочь зрителю разобраться в достоинствах настоящего киноискусства, научить его понимать образный язык экрана? Многое в этом отношении может дать зрителю книга.

Новые книги о кино должны содержать в себе серьезный разговор о художественных ценностях, о радости творчества, о призвании и силе искусства.

**Ю. ВЛАДИМИРСКИЙ**

# НОВЫЕ КНИГИ ПО КИНОИСКУССТВУ

## ЧТО ВЫПУСТИТ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» В ПЕРВОМ ПОЛУГОДИИ?

В издательстве «Искусство» нашему корреспонденту рассказали о новых книгах первого полугодия 1960 года.

В недавно созданной серии «Библиотека молодого кинематографиста», начатой книгами Б. Альтшулера «Композиция сценария научно-популярного фильма» и В. Нижнего «На уроках режиссуры С. Эйзенштейна», выйдут издания, посвященные теории и практике художественной кинематографии, представляющие интерес и для более широкого круга читателей.

*Е. Дзиган* Режиссерский сценарий (8 листов, тираж 10 000, цена 4 руб.). Рассматривая вопросы кинорежиссуры, автор приводит много примеров из своего творческого опыта, а также привлекает опыт других режиссеров и сценаристов.

*В. Юнаковский* О сценарном мастерстве (12 листов, тираж 10 000, цена 7 руб.). Книга рассчитана на молодых кинодраматургов и писателей, желающих работать в кино.

Драматургии художественного кинофильма посвящена также книга *Н. Крючечникова* Композиция фильма (10 листов, тираж 10 000, цена 5 руб.). Автор рассказывает в ней о различных этапах работы над киносценарием, анализирует построение лучших произведений советского и зарубежного киноискусства и рассматривает вопросы теории драматического конфликта, построения эпизодов и сцен, монтажа кинофильма и т. д.

*Ю. Желябужский* Изобразительная композиция фильма (10 листов, тираж 10 000, цена 5 руб.). Книга содержит три главы: в первой дается определение понятий—кинокадр, изобразительная композиция и т. д., во второй автор раскрывает особенности композиции кадра, обусловленные монтажной формой кинопроизведения; третья глава посвящена задачам и особенностям творческой работы съемочно-постановочного коллектива.

Серия «Мастера киноискусства», осуществляемая издательством на протяжении многих лет, пополнится в этом полугодии монографиями о выдающихся мастерах современного советского искусства—Михаиле Калатозове (автор *Г. Кремлев*, 8 листов, тираж 10 000, цена 5 руб.) и Сергее Бондарчуке (автор *Ю. Ханютин*, 7 листов, тираж 10 000, цена 4 руб. 40 коп).

По разделу массовой литературы будет издана популярная работа *Н. Колесниковой* и *Г. Сенчаковой* Актеры и роли (10 листов, тираж 10 000, цена 5 руб. 50 коп.). Эта книга познакомит читателей с процессом актерского творчества в киноискусстве и работой молодых артистов, завоевавших популярность у зрителей,—А. Баталова, О. Стриженова, И. Макаровой, З. Кириенко, Т. Самойловой, И. Извицкой и других. Книга будет иллюстрирована многочисленными кадрами из кинофильмов.

В этом же полугодии выйдут брошюры для самодеятельных киностудий в специальной серии «Библиотека кинолюбителя».

Среди них: *Н. Кладо* Сценарий любительского фильма (3 листа, тираж 75 000, цена 1 руб.). На примере первых работ, представленных на Всесоюзный смотр любительских фильмов, автор разбирает наиболее характерные недостатки, свойственные фильмам любителей. Главное место в книге занимают вопросы, связанные с созданием киносценария. Автор рассказывает о том, как писать сценарий для художественного фильма, для киноочерка, для фильма-путешествия, как создавать дикторский текст и т. д.

Об опыте самодеятельного коллектива кинолюбителей Московского университета рассказывают *Р. Ильин и Ю. Сидоров* в брошюре Студия кинолюбителей МГУ (5 листов, тираж 10 000, цена 1 руб. 75 коп.). Издание снабжено большим количеством иллюстраций, фрагментов фильмов, снятых киностудией Дома культуры МГУ.

Киноискусству зарубежных стран посвящены четыре работы:

*С. Комаров* Кино Чехословацкой Республики (14 листов, тираж 5000, цена 10 руб.). Автор рассказывает, как зарождалось киноискусство в буржуазной Чехословакии и каких успехов добились творческие работники чехословацкого киноискусства за годы народной власти. Книга знакомит с виднейшими деятелями чехословацкого киноискусства, с художественными особенностями созданных ими произведений. Издание иллюстрировано многочисленными кадрами из кинофильмов и портретами актеров в жизни и в ролях.

*А. Кукаркин* Чарли Чаплин. Монография в 25 листов охватывает всю жизнь и творческий путь великого комедиографа и актера. В книге анализируются все фильмы Чаплина, начиная с ранних короткометражек и кончая картинами «Мсье Верду», «Огни рампы», «Король в Нью-Йорке».

*Дж. Г. Лоусон* Теория драмы и киносценария (перевод с английского, 30 листов, тираж 10 000, цена 14 руб.). В книге прогрессивного американского кинематографиста рассматриваются жанровые особенности драматургического произведения, написанного для сцены, и особенности киносценария. Свою теорию киносценария автор излагает на материале кинематографической практики.

*Эд. Сташев, Р. Бретц* Телевизионная программа (перевод с английского, 15 листов, тираж 10 000, цена 7 руб.). Авторы книги, работники американского телевидения, в живой форме рассказывают о построении, постановке и технике передач телепрограмм. Книга представит большой интерес для работников телевидения, журналистов и самых широких кругов телезрителей.

# Календарь истории кино

21 ФЕВРАЛЯ—2 МАРТА 1935 ГОДА

Сейчас, когда Москва стала одним из городов международных кинофестивалей, интересно вспомнить о первом смотре мирового киноискусства, который проходил в столице нашей Родины двадцать пять лет назад.

Проведение международного фестиваля в Москве было приурочено к празднованию пятнадцатилетия советского кино.

В отличие от фестивалей в Венеции, где членами жюри были лишь продюсеры, в состав жюри Московского фестиваля вошли творческие работники. Среди членов жюри были Вс. Пудовкин, С. Эйзенштейн, А. Довженко, французский кинодеятель А. Дебри и другие.

Двадцать одна страна прислала своих представителей на Московский кинофестиваль.

Из тридцати фильмов, демонстрировавшихся на фестивале, двадцать шесть участвовали в конкурсе (9—от СССР, 4—от Франции, 7—из США, 2 английских, по одному от Польши, Италии, Чехословакии, Китая).

Программа фестиваля была чрезвычайно интересной: в нее входили такие фильмы, как «Чапаев», «Юность Максима» (СССР), «Последний миллиардер», «Пансион «Мимоза» (Франция), «Хлеб наш насущный», мультфильмы Диснея (США). Впервые познакомились советские зрители с прогрессивным киноискусством Китая: «Песня рыбака» была первой китайской картиной на советском экране.

Виднейшие деятели зарубежной культуры прислали в эти дни поздравления советским кинематографистам в связи с юбилеем и приветствовали идею фестиваля.

Ромен Роллан писал: «Советское искусство не перестанет эволюционировать: это—закон жизни. Но я желаю ему не утратить той традиции, которую оно создало. Пусть оно не изменится, следуя соблазнительным примерам кинематографии Запада, пусть оно останется глубоко пустившим корни в землю, будучи пропитано своей субстанцией, своим гением, своими видениями, своим духом, своей радостной направленностью и созидательной борьбой».

«Советское кино...—говорилось в приветствии Анри Барбюса,—показало все богатство искусства большой новой идеи. Надо и далее обеспечить его великолепный рост».

Приветствия участникам фестиваля прислали известные кинодеятели из США, такие, как Поль Муни, Мэри Пикфорд, Гарольд Ллойд, Сесиль де Милль и другие.

В кинотеатре «Ударник» и в Московском Доме кино жюри и многочисленные зрители смогли познакомиться со всем самым интересным, что было создано в то время в мировом кино.

Первая премия была присуждена ленинградской кинофабрике «Ленфильм»—«за создание исключительного высокохудожественного фильма «Чапаев», а также фильмов «Юность Максима» и «Крестьяне», утверждающих реалистический стиль советской кинематографии и сочетающих идейную глубину, жизненную правдивость и простоту с высоким качеством режиссерского мастерства, мастерской игры и операторской работы».

Присуждая вторую премию фестиваля французскому фильму «Последний миллиардер» режиссера Рене Клера, жюри отметило этот фильм как «интересную попытку социальной сатиры, поданной со значительным формальным мастерством».

Третьей премии был удостоен прославленный мастер мультипликационного кино Уолт Дисней.

Кроме того, были присуждены грамоты фильмам «Пансион «Мимоза» (режиссер Жак Фейдер), «Петер» (режиссер Герман Костерлиц), киностудии «Мосфильм» (за фильмы «Летчики» и «Новый Гулливер»). Грамоты получили: режиссер Кинг Видор—за фильм «Хлеб наш насущный», режиссер Альфред Грин и сценаристы Эджен Солоу и Роберт Лиджансон—за фильм «Джентльмены рождаются» (США), режиссер Цай Чу-шен—за смелую попытку реалистического показа жизни и благородных качеств китайского народа в фильме «Песня рыбака».

Был отмечен также шедший вне конкурса американский фильм «Вива Вилья» (режиссер Джек Конуэй, в главной роли Уоллес Бири).

Международный Московский кинофестиваль 1935 года вошел в историю кино как одно из значительных мероприятий по укреплению культурных связей СССР с зарубежными странами.

**М. Сулькин**

# Филмография

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

### КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

**«Заре навстречу»** (по одноименному роману В. Кожевникова), 10 ч.

Автор сценария А. Антокольский; постановщик Т. Лукашевич; оператор С. Шейнин; художник Е. Черняев; композитор Б. Чайковский; звукооператор Р. Маргачева. Комбинированные съемки: оператор Л. Довгвилло; художник С. Мухин.

В ролях: Тима—Володя Мазаев, Сапожков—Ю. Яковлев, Варвара—Т. Конюхова, Савич—Е. Самойлов, Софья—И. Скобцева, Нина—Марина Штейнбрехт, Рыжиков—О. Жаков, Кудров—А. Кочетков, Капелюхин—С. Чекан, Витол—Г. Дунц, Изаксон—Г. Черноволенко, Эсфирь—Ю. Севела, Мустафа—И. Кузнецов, Никифоров—А. Лебедев, Егоров—П. Савин, маляр—Б. Новиков, Пичугин—А. Жильцов, Грацианов—А. Тутышкин, Авдеев—П. Шпрингфельд, Золотарев—В. Казанский, сын Золотарева—Ю. Леонидов, Девисон—Г. Георгиу.

В эпизодах: Павлик Борискин, Игорь Бристоль, В. Гостинский, В. Гуляев, Л. Кадров, Витя Коваль, Н. Кустинский, Н. Темяков.

**«Старый наездник»**, 9 ч.

Авторы сценария: М. Вольпин, Н. Эрдман; постановщик Б. Барнет; оператор К. Кузнецов; художники: А. Бергер, В. Камский; композитор В. Юровский; звукооператор Г. Коренблюм.

В ролях: Иван Сергеевич Трофимов—И. Скуратов, Маруся, его внучка—А. Комолова, Евгения Федоровна—Л. Дейкун, Зот Яковлевич—С. Блинников, Вася Пичугин—Л. Кмит, Костя—И. Любезнов, официант на бегах—В. Попов, Саша—Ф. Курихин, Анатолий Петрович—В. Лепко, Пазел Николаевич—Н. Никитин.

В эпизодах: А. Денисова, В. Дорофеев, В. Заливин, А. Сальникова.

### КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» и КИНОСТУДИЯ «НОВАЯ АЛБАНИЯ» г. Тирана

**«Фуртуна»**, 10 ч., цветной.

Авторы сценария: Ф. Гьята, Л. Силичи, А. Первенцев, Ю. Озеров, К. Дамо; постановщик Ю. Озеров; оператор С. Полуянов; режиссер К. Дамо; художники: А. Мягков, К. Дило; композиторы: Г. Попов, Ч. Задея; звукооператоры: Ю. Михайлов, К. Толко. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицын; художники: Н. Звонарев, В. Ляля.

В ролях: Кемаль—Наим Фрашери, Арбен—Арбен Ашику, Зана—Ариадна Шенгелая, Рапо—Петр Гьока, Демир—Лазар Филипи, Василь—Вангель Хеба, Шпреса—Филика Димо, полковник Перкинс—Н. Гриценко, майор Андреев—А. Кузнецов, Абаз—Илиа Шюти, Джавит-Ага—Лоро Ковачи, Эшреф—Сулейман Питарка, генерал Лючиано—Михаль Попи, полковник Мюллер—Сеит Бошняну, Петру—Димитр Пецини, Квестор—Кадри Роши.

В эпизодах: Л. Варфи, В. Бруцети, А. Ресули, Н. Джоя, Н. Шкаба, Т. Бозо, Л. Меле, Г. Чохели.

### КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» и ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Звезды встречаются в Москве»**, 7 ч.

Авторы сценария: С. Нагорный, И. Склют; режиссер В. Катанян; операторы: Л. Михайлов, П. Русанов, Г. Серов; второй режиссер В. Бычков; музыкальное оформление И. Швейцер; звукооператор Е. Индлина; художники: М. Артамонов, К. Савицкий, М. Морозова.

### КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

**«Спасенное поколение»**, 9 ч.

Автор сценария А. Штейн; постановщик Ю. Победоносцев; операторы: М. Бруевич, А. Полканов; композитор Н. Крюков; звукооператор Н. Озорнов; режиссер З. Данилова; художники: Л. Бессмертнова, И. Захарова.

В ролях: Антонина Васильевна — Р. Куркина, Матвеевна — К. Жаркова, Морозов — Н. Елизаров, Екатерина Митрофановна—А. Филиппова, Василий—А. Дегтярь, Николай—В. Шалевич, врач—Е. Тетерин, Елена Петровна—О. Маркина, тетя Дуся—М. Гаврилко, Лабчинский—М. Трояновский, Демин—А. Барандык, Виктор—Боря Токарев, Фенька—Оля Великанова, Долгов—Саша Баранов, Сергунька—Валерик Зубарев.

В эпизодах: Н. Боголюбов, К. Блинова, Н. Гарин, В. Захарченко, З. Земнухова, Н. Кузьмин, Б. Кордунов, В. Липсток, Г. Филипенко, Т. Чернакова, С. Мелентьева, Вова Литвин, Игорь Долгов, Вова Солодухов, Боря Дыбин, Наташа Селиверстова, Галя Ерофеева.

### КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

**«Повесть о молодоженах»**, 9 ч.

Автор сценария А.

Хазин; режиссер-постановщик С. Сиделев; главные операторы: М. Магид, Л. Сокольский; художник Е. Еней; композитор В. Соловьев-Седой; звукооператор Л. Вальтер; режиссер И. Голынская.

В ролях: Ольга Николаевна—В. Пашенная, Варвара Васильевна—Т. Пельтцер, Шура—К. Игнатова, Светлана—Г. Жгун, Володя—А. Кузнецов, Федя—Е. Леонов, Галя—А. Фрейндлих, Вера—Е. Трейтман, Люба—С. Мазовецкая, Коля—В. Поболь.

В эпизодах: А. Азо, З. Александрова, А. Богатырев, И. Боголюбов, Н. Гаврилов, В. Курков, К. Лавров, М. Ладыгин, О. Линд, П. Лобанов, Л. Макарова, Г. Мочалова, О. Порудолинская, Т. Сезеневская, Н. Трофимов, С. Юрский и другие.

●

**«Сын Иристона»,** 10 ч., цветной.

Авторы сценария: Р. Фатуев, М. Цагарев; постановщик В. Чеботарева; главный оператор Э. Розовский; главный художник С. Малкин; режиссер М. Шейнин; композитор И. Габараев; звукооператор Н. Косарев.

В ролях: Коста—В. Тхапсаев, Анна—Л. Элиава, Шредерс—Н. Алисова, генерал Каханов—Н. Волков, Дзахсоров—П. Кадочников, Доброхотов—В. Косарев, Царай—З. Туаев, Целиков—М. Цаликов, Таймураз—Ф. Каллагов, Гудалов—Г. Таугазов, Фаризат—Люся Венкова.

В эпизодах: А. Абрамов, Ц. Джатиева, С. Карнович-Валуа, А. Консовский, Ф. Никитин, В. Саратовский, Г. Черноволенко.

●

**«Неоплаченный долг»,** 8 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Нагибин; режиссер-постановщик В. Шредель; главный оператор С. Рубашкин; художник В. Савостин; режиссер Л. Карасева; оператор Я. Склянский; композитор И. Шварц; звукооператор И. Черняховская; текст песен Мих. Светлова.

В ролях: Данилыч—А. Ильченко, Люся—Э. Прохницкая, Леля Конюшкова—Н. Антонова, «начальник»—В. Маркин, Лютиков—Б. Владимиров, Петя Ширяев—С. Сибель, «Гамлет»—Б. Новиков, Марина—М. Забулис, Окунчиков—В. Санаев, Жгутов—В. Самойлов, Кочеткова—А. Георгиевская.

## КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ» и ФРУНЗЕНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

**«Чолпон — Утренняя звезда»** (по мотивам либретто Л. Крамаревского, О. Саргабишева), 8 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Менакер, Н. Тугелов, А. Дудко, Р. Тихомиров; режиссер-постановщик Р. Тихомиров, главный оператор А. Дудко; главный художник А. Блэк; режиссер Н. Русанова; операторы: К. Соболь, В. Ковзель; композитор М. Раухвергер; звукооператор Е. Нестеров; постановщик балета Н. Тугелов. Комбинированные съемки: операторы: А. Завьялов, Г. Сенотов; художник А. Кроткин.

В ролях: Чолпон—Р. Чокоева, Нурдин—У. Сарбагишев, Темир-хан—Н. Тугелов, Айдай—Б. Бейшеналиева, Джин—С Абдужалилов.

В фильме снимались артисты Киргизского государственного академического театра оперы и балета.

## КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

**«Солдатка»,** 10 ч. Сценарий и постановка В. Денисенко; операторы: В. Захарчук, С. Лисецкий; художники: Н. Резник, А. Лисенбарт, Л. Добровольская; режиссеры: И. Самбоский, А. Тимонишин; композитор Г. Майборода; звукооператор Г. Салов; текст песни Н. Резника.

В ролях: Ирина Гаевая—З. Дегтярева, Сергей Ильин—Н. Козленко, Ганна Чаплий—О. Кусенко, Никифор Павлюк—М. Заднепровский, Филипп Рева—Г. Семенов, Василина Рева—С. Карамаш, дед Махтей—А. Моторный, Дуся—Л. Сосюра, врач—Д. Соколов, Кучерявенко—Л. Жуковский.

В эпизодах: Е. Веховская, А. Волков, Н. Доценко, З. Дикая, И. Павлова, Э. Рехакайнен, В. Рудин, Н. Сиренко, К. Степанов, Ю. Цупко.

## КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

**«Любовью надо дорожить»,** 9 ч.

Авторы сценария: М. Березко, С. Сплошнов; постановщик С. Сплошнов; оператор О. Авдеев; художник Е. Ганкин; режиссер Ю. Рыбченок; композиторы: Ю. Семеняко, Ю. Бельзацкий; звукооператор В. Демкин; текст песни Н. Глейзарова.

В ролях: Н. Иванова, Э. Бредун, З. Осмолова, М. Крепкогорская, И. Буткевич, А. Адоскин, Т. Алексеева, К. Сорокин, Ф. Шмаков, П. Молчанов, В. Кравченко, Е. Полосин, Б. Щербаков, Ю. Галкин.

В эпизодах: Ю. Сидоров, Г. Юматов, И. Шатилло, А. Кочеткова, А. Барановский.

## СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Журавлиная песня»** (по мотивам либретто В. Гаскарова), 9 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Бикчентаев, Э. Пенцлин; постановщики: Н. Анисимова О. Николаевский, Э. Пенцлин; операторы: И. Артюхов, В. Орлов; художник Б. Кавецкий; композитор Л. Степанов; звукооператор В. Чулков.

В ролях: Юмагул—И. Хабиров, Зайтангуль—Э. Сулейманова, Арслан-бай—Х. Сафиуллин, Абрай, отец Зайтангуль—Г. Галлямов, одноглазый—Г. Карамышев, вожак журавлей—З. Насретдинова, друзья Юмагула—М. Идрисов, З. Исмагилов, Л. Фахрутдинов, жены Арслан-бая: Р. Дербишева, С. Каюмова, Г. Хафизова; свахи: М. Валиахметова, Ш. Гайсина.

В эпизодах: Ф. Ахметшин, Р. Аширова, А. Бикчурин, Н. Валитова, В. Васильев, В. Воронин, Я. Лифшиц, Х. Набиев, Ф. Нафикова, А. Тарасов, С. Хабибуллин, Т. Худайбердина.

## АЛМА-АТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Однажды ночью»,** 8 ч.

Автор сценария А. Гинцбург; режиссеры-постановщики: А. Гинцбург, Э. Файк; оператор И. Тынышпаев; художники: П. Зальцман, В. Леднев; композитор Е. Брусиловский; звукооператор Г. Мирошниченко. Комбинированные съемки: оператор А. Коваль; художник В. Линьков.

В ролях: Кемел Керимбаев—К. Кожабеков, Тана—Г. Исмаилова, Иван Афонин—А. Игнатьев, Сергей Иванович—А. Добронравов, Шалтай Демесинов—Н. Жантурин, дед Жарас—К. Куанышпаев, Абиль Жаканов—К. Бадыров, Вера—А. Мартюшова, Гуляенко—А. Хвыля, Кайрат—М. Бахтыгиреев, Баукенов—Ш. Мусин, Савельев—И. Жеваго, Андреев—С. Тягушев, Коптев—В. Брылеев, Амина—Ж. Омарова, Ольга—В. Харламова.

В эпизодах: И. Ащеулов, И. Жолтаев, А. Исмаилов, Г. Касымжанов, Х. Каримов, К. Ключнев, В. Марченко, И. Ногайбаев, Г. Самойлин, И. Семенихин, У. Смагулов.

## ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Северный дракон»** (по мотивам старинной народной сказки Ф. Р. Крейцвальда), 2 ч., цветной.

Автор сценария К. Корсен; режиссер-постановщик Э. Туганов; художник-постановщик Р. Раамат; оператор Э. Беэкман; композитор Б. Кырвер; звукооператор Р. Шенберг; художник по куклам Р. Лайдре; художники: Ф. Мартынетс, В. Вахтрик.

## КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

**«Янтарный замок»** (по мотивам литовской легенды), 2 ч., цветной.

Автор сценария Р. Янушкевич; режиссер А. Снежко-Блоцкая; композитор Ю. Юзелюнас; художник-постановщик Г. Брашишките; художник Б. Корнеев; оператор Е. Ризо; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Н. Федоров, Т. Федорова, Е. Комова, В. Пекарь, В. Попов, К. Чикин, Е. Вершинина, В. Арбеков, В. Котеночкин, Т. Таранович, художники-мультипликаторы: В. Крумин, Б. Чани, Б. Бутаков, В. Лихачев, Л. Резцова, В. Харитонова, Т. Золотовская, В. Рябчиков; художники-декораторы: И. Светлица, В. Валерианова.

Роли озвучивали: А. Консовский, М. Куприянова, В. Ершов, И. Гошева, Т. Струкова, Г. Иванова.

### ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

## ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Никита Сергеевич Хрущев»**, 2 ч.

Режиссеры: А. Рыбакова, М. Славинская; автор дикторского текста Ю. Каравкин.

Кинодокументы о жизни Н. С. Хрущева.

●

**«Н. С. Хрущев в Америке»**, 6 ч., цветной.

Режиссер И. Сеткина; операторы: В. Киселев, С. Киселев, В. Трошкин; автор дикторского текста Н. Грибачев.

О пребывании Н. С. Хрущева в Соединенных Штатах Америки с визитом доброй воли.

**«Волнующие встречи»**, 2 ч., цветной.

Режиссер Е. Тузова; операторы: Д. Каспий, С. Киселев; автор дикторского текста В. Беликов.

О пребывании Н. С. Хрущева в Приморье и Сибири.

●

**«Весенний ветер над Веной»**, 6 ч., цветной.

Автор сценария Р. Рождественский; режиссер Л. Дербышева; главный оператор А. Колошин; операторы: И. Бессарабов, В. Копалин, Д. Каспий, Л. Максимов, А. Семин, Ю. Буслаев.

О VII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Вене.

●

**«Мы были на спартакиаде»**, 6 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Прок, Ю. Трифонов; режиссер И. Венжер; операторы: А. Хавчин, В. Ходяков, О. Арцеулов, Т. Асланов, А. Воронцов, Ю. Егоров, В. Киселев, А. Кочетков, Ю. Леонгардт, Т. Монгловская, Е. Федяев; текст песен М. Матусовского.

О II спартакиаде народов СССР.

### ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

**«Письма с фронта»** (по повести Ли Чжуня), 7 ч.

Производство киностудии «Тяньма», Шанхай, КНР.

Автор сценария и режиссер Фу Чао-у; оператор Яо Мэй-шен; художник Хэ Жуй-цзи; композитор Хуан Чжун; звукооператор Хуан Дун-пин.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Демидова.

В ролях: Чжи Лань—Цзян Тянь-лю (дублирует И. Переверзев), мать—Фань Цзи-мин (Р. Свердлова), секретарь Чжан—Ци Хэи (А. Степанов), Ван Гуй—Чжан Фа (Г. Сатин), Лю Гуй-ин—Щу Ти (Л. Малиновская).

●

**«Малышка»**, 9 ч., цветной.

Производство киностудии «София-фильм».

Автор сценария Любен Станев; постановщик Никола Корабов; оператор Константин Янакиев; художник Искра Личева; музыка Парашкева Хаджиева; звукооператор Иван Халачев.

Фильм дублирован на киностудии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Ю. Вышинский; звукооператор дубляжа А. Рябов.

В ролях: Лада—Маргарита Илиева (дублирует М. Виноградова), Борис—Ананий Явашев (Ю. Кротенко), Ятак—Иван Димов (Л. Масоха), Сокеров—Стефан Гадуларов (А. Цинман), Мирчи—Георгий Калоянчев (В. Файнлейб), Веселен—Эмиль Греков (Л. Давыдов), Нэлла—Юлия Теофанова (З. Исаева), Антов—Спас Джонев (А. Фриденталь), Зора—Лиляна Бочева (Г. Фролова), профессор—Никола Попов (Л. Пирогов).

●

**«Ребенок должен спать спокойно»**, 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Буфтя», Бухарест.

Авторы сценария: Октав Панку-Яшь, Боб Кэлинеску; режиссер и художник-постановщик Боб Кэлинеску; художник Константин Искрулеску; композитор Пауль Урмузеску; звукооператор Александр Александреску; кукловод Елена Искрулеску.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский.

●

**«Телефон»**, 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Буфтя», Бухарест.

Автор сценария Дан Перец; режиссер Джордже Шайдель; художник Константин Искрулеску; композитор Раду Шербан; звукооператор Виктор Кантуниари.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский.

●

**Двое с большой реки»** (по новелле Казимежа Благия), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Старт»; Вроцлавская студия художественных фильмов.

Автор сценария и режиссер Конрад Наленцкий; оператор Стефан Матьяшкевич; художник Войцех Кжишкофьяк; композитор Влодзимеж Котонский; звукооператоры: Леонид Ксенжак; Лешек Вронко.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник: звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

В ролях: Куява—Тадеуш Бялощинский (дублирует К. Тыртов), Янек, его сын,—Богуш Билевский (В. Прохоров), Файт—Флориан Вольный (Б. Баташев), Эльза, его дочь,—Барбара Вжесинска (З. Земнухова), Цапок—Збигнев Сковронский (А. Игнатьев), Марьян—Томаш Заливский (Е. Родомысленский), Леон—Анджей Козак (В. Борискин), Курт—Юзеф Повоевский (Я. Беленький).

●

**«Волшебные дары»**, 2 ч., цветной.

Производство Польской студии кукольных фильмов, Тушино.

Автор сценария, режиссер и художник Зенон Василевский: оператор Лешек Нартовский; композитор Витольд Кршеменьский; звукооператор Ян Радлич; кукловод Здислав Миколайчик.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский.

**«Товар для Каталонии»**, 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Авторы сценария: Лотар Кройтц, Карл Андрисен, Рихард Грошопп; оператор Эйжен Клагеман; художник Эрих Цандер; композитор Ганс Гендрик Вединг; звукооператор Макс Сандлер.

Фильм дублирован на Одесской киностудии. Режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа И. Скиндер.

В ролях: Ева-Мария Хаген, Ганна Римкус, Хармут Рек, Хайнд Дитер Кнауп, Фриц Диц, Иван Малрэ, Вильфрид Ортман, Лони Михелис, Альберт Гарбе и другие.

Роли дублировали: Сабина—М. Пресич, Марион— Н. Батурина, Шелленберг—Е. Дудов, Хассельбах—С. Ярмолинец, фрау Штекель—С. Шиманская, «Испанец» — А. Филатов, «Толстый Боб»—В. Балашов.

●

**«Опасная зона»**, 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Авторы сценария Л. Дутомбе, Я. Вайци; режиссер Я. Вайци; оператор Г. Гауптман; художник Г. Ницшке; композитор П. Фишер; звукооператор Г. Кюблер.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Главные роли исполняют и дублируют: Инга—А. Бюргер (дублирует А. Кончакова), Гейнц—В. Шраде (М. Державин), Крамер—Г. Бинерт (В. Соловьев), дядя Эрих—Г. Эмос (С. Бубнов), Ловинский—В. Кох-Хооге (В. Трошин), Геди—К. Монден (В Чаева).

●

**«Человек-рикша»** (по роману Сюнсаку Ивасита), 10 ч., цветной.

Производство компании, «Тохо» Япония.

Авторы сценария: Мансаку Итами, Хироси Инагаки; режиссер Хироси Инагаки; оператор Кадзуо Ямада; художник Кан Уэда; композитор Икума Дан; звукооператоры: Ёсио Нисикава, Хасаси Симонага.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Мацумооро—Тоширо Мифуне (дублирует В. Кенигсон), вдова капитана Рёоко—Хидако Такамине (Н. Зорская), капитан Есиока—Хироси Актагава (К. Карельских), хозяйка гостиницы—Чёоко Инда (Е. Понсова), арбитр Юуки—Чиисю Рю (Б. Балашов).

●

**«Сильные мира сего»** (по роману Мориса Дрюона «Великие семьи»), 9 ч.

Совместное производство «Фильмсонор», «Интермондиа фильм», «Ж. П. Гибэр», Франция.

Авторы сценария: Дени де ла Пательер, Мишель Одиар; режиссер Дени де ла Пательер; оператор Луи Паж; художник Рене Рену; композитор Морис Тирье; звукооператор Жан Риель.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Главные роли исполняют и дублируют: Шудлер—Жан Габен (дублирует В. Соловьев), госпожа Шудлер—Анни Дюко (А. Войцик), Франсуа, их сын,—Жан Десайи (И. Кирилов), жена Франсуа—Франсуаз Кристоф (Л. Бабичкова), Симон Лашом—Бернар Блие (Г. Абрикосов), Моблан—Пьер Брассер (В. Кенигсон), Рауль Леруа—Луи Сенье, (А. Кельберер), Пьер Леруа—Жан Валль (Б. Баташов), посол—Эмэ Кларион (Н. Новлянский), генерал—Жан Мюра (С. Самодур), Изабелла, племянница Шудлера,—Франсуаз Дельбар (З. Земнухова), Лартуа, доктор—Жан Озени (А. Кторов).

●

**«Марти»**, 9 ч.

Производство «Хект-Ланкастер», США.

Автор сценария Пэдди Чаевский; режиссер Дельберт Манн; оператор Жозеф Лашелл; художники: Эдвард С. Хэворс, Уолтер Симондс; композитор Рой Уэбб; звукооператоры: Джон Кин, Роджер Хэман.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Кани.

Главные роли исполняют и дублируют: Марти—Эрнест Борнайн (дублирует Е. Весник), Клара—Бетси Блер (Я. Жеймо), миссис Пилетти—Эстер Мингиотти (С. Гиацинтова), тетя Катерина—Аугуста Чиолли (С. Бирман), Томми—Джерри Парио (А. Карапетян), Вирджиния—Карэн Стил (В. Чаева), Энджи—Джо Мантел (Я. Янакиев).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

*Рукописи не возвращаются*

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33, Тел. К5-43-87.

Ш 01114. Подписано к печати 29/I 1960 года
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,25 (условных листов 16,71).
Учетно-издательских листов 16,7. Тираж 21.200 экз.
Зак. 1396.

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза
Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9

*Цена 10 руб.*

ИЗ СЕРИИ СЮЖЕТОВ,
ПРЕМИРОВАННЫХ
ЖЮРИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ
ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**«НА ДНЕ БУДУЩЕГО МОРЯ» — так назвал свой сюжет иркутский оператор кинохроники Д. Смекаев («СССР — сегодня» № 9, 1959).**

**На могучей сибирской реке Енисее будет построена Красноярская ГЭС. Долина, где работают археологи, скроется под волнами будущего моря...**

**Эти рисунки нанесены рукой человека, жившего много тысяч лет назад...**

**Ученые спешат запечатлеть найденные на берегах Енисея следы древних обитателей Сибири...**

**Участник экспедиции Хакасского краеведческого музея эстампирует древние изображения...**

**Ученым помогают студенты... Замечательный памятник древнего искусства будет сохранен для науки**

13 ФЕВ 1960

5713 ж.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

# Искусство КИНО

НА II, III и IV КВАРТАЛЫ

1960 ГОДА

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1960 г.

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

## ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников, фоторепортаж о киносъемках, дружеские шаржи.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на девять месяцев — 90 рублей
на шесть месяцев — 60 рублей
на три месяца — 30 рублей

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».